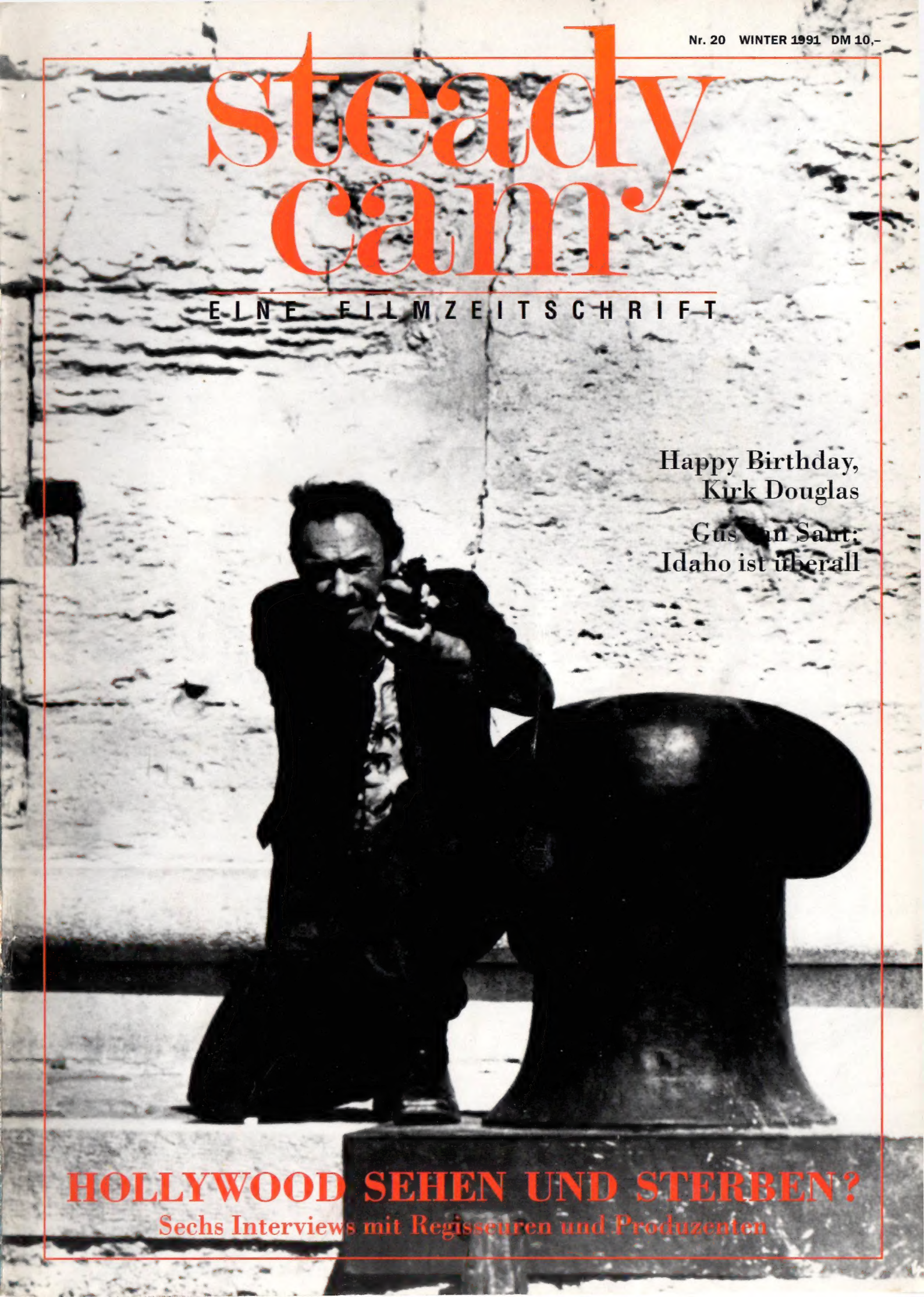
Nr. 20 WINTER 1991 DM 10,-

steady cam

EINE FILMZEITSCHRIFT

Happy Birthday, Kirk Douglas

Gus Van Sant: Idaho ist überall



HOLLYWOOD SEHEN UND STERBEN?

Sechs Interviews mit Regisseuren und Produzenten

URGA

EIN FILM VON

NIKITA MICHALKOV

Mit BADEMA · BAYAERTU · WLADIMIR GOSTJUKIN · BABUSCHKA · BAOYINHEXIGE

Regie und Idee NIKITA MICHALKOV Kamera VILLENN KALUTA Musik EDUARD ARTEMIEV Produzent MICHEL SEYDOUX in Zusammenarbeit mit RENÉ CLEITMAN

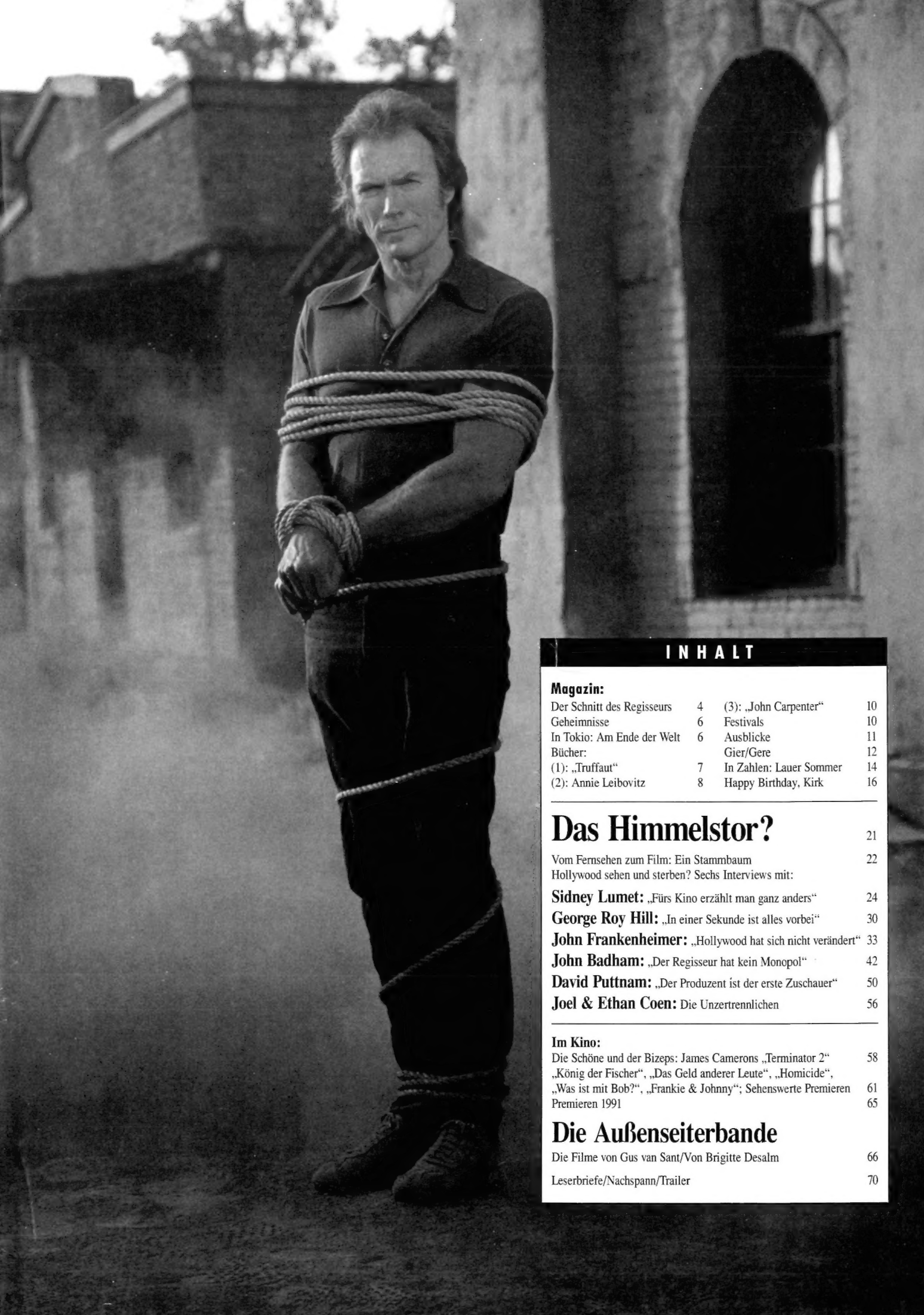
Eine Co-Produktion CAMERA ONE, HACHETTE PREMIÈRE und COMPAGNIE UGC IMAGES (FRANCE)/STUDIO TRITE (U.D.S.S.R.) Im Verleih der CONCORDE-FILM

GOLDENER LÖWE
Filmfestspiele Venedig 1991

„Michalkov zeigt die Selbstverständlichkeit, die Schönheit des Lebens in der Steppe, beschreibt ein ungebrochenes Verhältnis zur Natur…" EPD FILM

„…wunderschöne Landschaftsaufnahmen, in denen die Stille zum Ereignis wird…" FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG

„Mit einer Lyrik, die an Costner's DER MIT DEM WOLF TANZT erinnert, tanzt Michalkov mit der Steppe."



INHALT

Magazin:

Der Schnitt des Regisseurs	4	(3): „John Carpenter"	10
Geheimnisse	6	Festivals	10
In Tokio: Am Ende der Welt	6	Ausblicke	11
Bücher:		Gier/Gere	12
(1): „Truffaut"	7	In Zahlen: Lauer Sommer	14
(2): Annie Leibovitz	8	Happy Birthday, Kirk	16

Das Himmelstor? 21

Vom Fernsehen zum Film: Ein Stammbaum 22
Hollywood sehen und sterben? Sechs Interviews mit:

Sidney Lumet: „Fürs Kino erzählt man ganz anders" 24
George Roy Hill: „In einer Sekunde ist alles vorbei" 30
John Frankenheimer: „Hollywood hat sich nicht verändert" 33
John Badham: „Der Regisseur hat kein Monopol" 42
David Puttnam: „Der Produzent ist der erste Zuschauer" 50
Joel & Ethan Coen: Die Unzertrennlichen 56

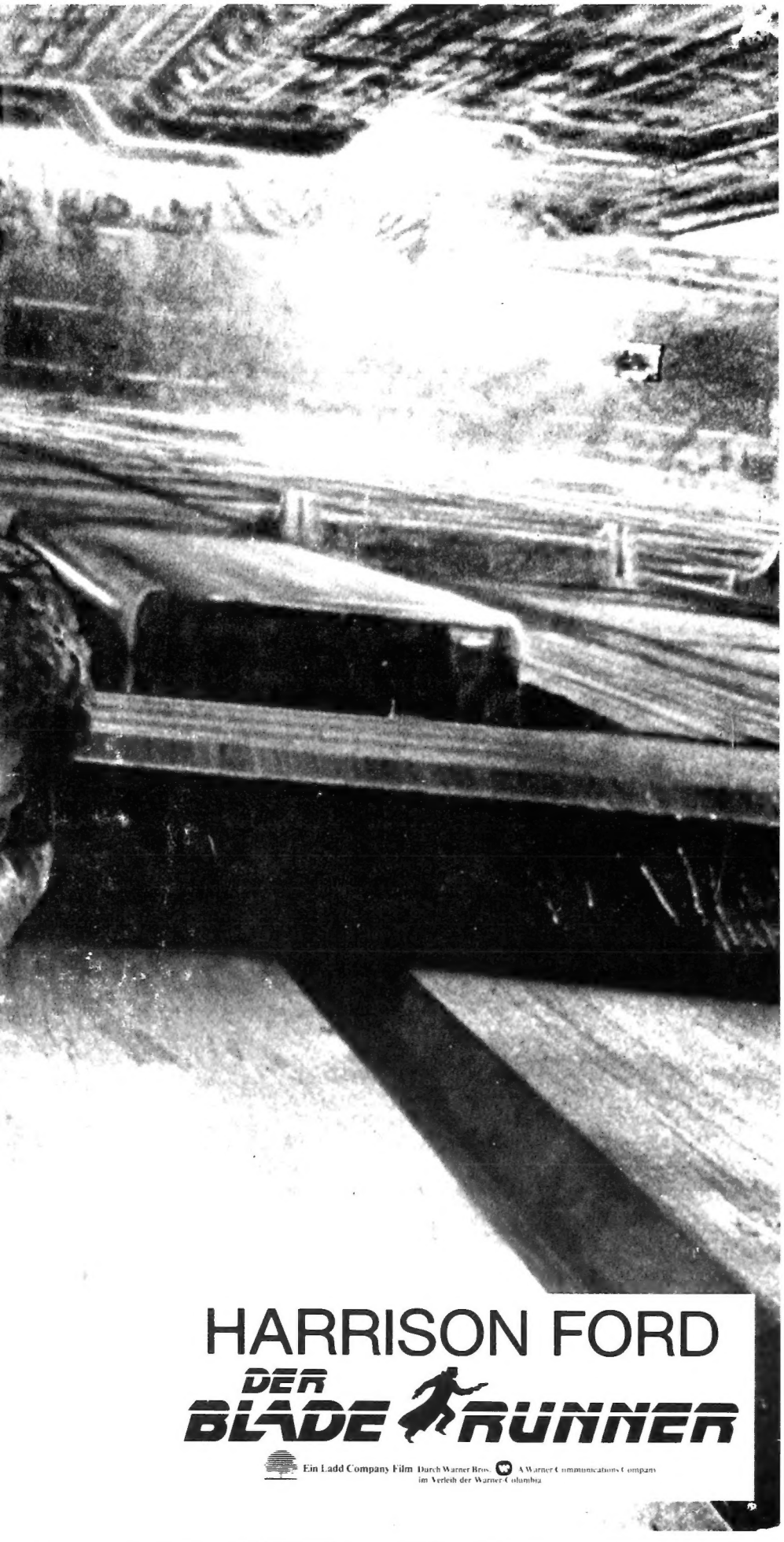
Im Kino:

Die Schöne und der Bizeps: James Camerons „Terminator 2" 58
„König der Fischer", „Das Geld anderer Leute", „Homicide", „Was ist mit Bob?", „Frankie & Johnny"; Sehenswerte Premieren 61
Premieren 1991 65

Die Außenseiterbande

Die Filme von Gus van Sant/Von Brigitte Desalm 66

Leserbriefe/Nachspann/Trailer 70



DER SCHNITT DES REGISSEURS:

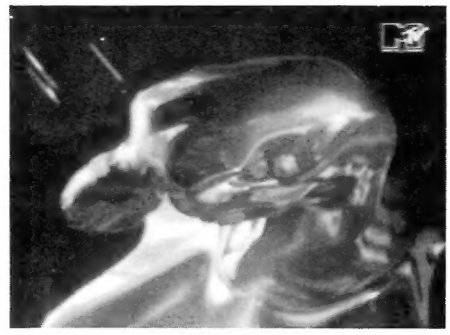
Integrale Versionen kommen in Mode
Ein offener Brief an Warner Bros.

Wir alle kennen BLADE RUNNER, dabei hat noch keiner den Film von Ridley Scott gesehen. Paradox? Es gibt Filme, die haben wir uns wieder und wieder angeguckt – und doch haben wir sie nie so gesehen, wie die jeweiligen Regisseure sie sich gewünscht hatten. Denn sie wurden nie so gezeigt, wie sie gedacht waren. Es sind die Filme, die nach mißglückten *„sneak previews"* oder aufgrund von Verträgen über die maximale Länge umgeschnitten werden. Der Regisseur mag noch so berühmt sein und das Recht auf den *„final cut"* kann im Vertrag stehen, aber gegen manche Gesetze des Marktes können auch Regisseure wie David Lean, Martin Scorsese, Stanley Kubrick, Francis Coppola oder James Cameron nichts tun. Diese Regisseure gehören zu den Glücklichen, deren persönliche Versionen doch noch aufgeführt wurden. Denn je älter ein Film wird, desto größer werden seine Chancen, in der integralen Version gezeigt zu werden. Diese Schnittfassungen bekommen dann das Label *„director's cut"*. Einzige Bedingung: es muß eine Nachfrage nach dem Regisseur und/oder dem Film bestehen, und der Regisseur muß genug Macht haben, um das Studio zu überzeugen, den Film herzugeben. Populär wurde das durch die Aufführung des *„director's cut"* von LAWRENCE OF ARABIA, und in der Folge wurden auch Filme wie NEW YORK, NEW YORK und SPARTACUS, (und in Frankreich) LE GRAND BLEU und 37,2° LE MATIN in ihrer überarbeiteten Fassung gezeigt. Jean-Jacques Beineix arbeitet an einer langen Fassung von ROSELYNE, und Wim Wenders montiert die sechs Stunden von BIS ANS ENDE DER WELT zusammen. James Cameron hat die 17 Minuten längere Version von ALIENS abgesegnet (siehe auch STEADYCAM Nr. 14), und es ist hoffentlich nur noch eine Frage der Zeit, bis die letzte Viertelstunde von THE ABYSS endlich öffentlich vorgeführt wird. DANCES WITH WOLVES soll in einer 235 Minuten langen Fassung unter den amerikanischen Weihnachtsbäumen liegen, und THE GODFATHER III ist jetzt schon überall in seiner Videoversion 9 Minuten länger und Francis Coppola deshalb angeblich glücklicher. Ob das alles was bringt, fragen Sie. Wir wissen es nicht, und manchmal bezweifeln wir es auch. Aber um wirklich darüber urteilen zu können, möchten wir die Filme gerne sehen. Also auch BLADE RUNNER, der im Oktober 1991, neun Jahre nach seiner Premiere, in einem kleinen Kino von Los Angeles erstmals „ein Film von Ridley Scott" war: an einigen Stellen umgeschnitten, mit mehr Musik, ohne die Off-Erzählerstimme von Rick Deckard und – ohne Happy-End! Auch wenn uns diese Fassung mancher schönen Erinnerungen berauben könnte: Liebe Leute bei Warner Brothers, wir möchten diese Version sehen. Und nicht erst in neun Jahren.

GEHEIMNISSE:

Gehen die Zuschauer nur noch ins Kino, um die Fernsehausschnitte zu sehen?

Wissen ist Macht, heißt es. Im Kino sollte diese Weisheit nicht gelten: Je unschuldiger und unwissender der Zuschauer in den dunklen Saal geht, desto größer sind die Überraschungen. Sollte man meinen. Aber immer häufiger weiß der Zuschauer schon vor dem Kauf der Eintrittskarte, was er da sehen wird, und das ganz wörtlich: Lange und entscheidende Szenen und Wendungen wurden in Trailern und in Fernseh-Vorschauen gezeigt, und irgendeiner wie Thomas Gottschalk nahm garantiert eine wichtige Drehbuchpointe vorweg. Da sitzen drei Tage vor der Premiere von TERMINATOR 2 zwei Kollegen, die ohnehin in den Film gehen wollen, vor dem Fernseher und sehen sich eine „Dokumentation" an, in der einige der wichtigsten Filmszenen gezeigt werden und der Kommentator den Rest erzählt. Was wollen die beiden noch im Kino sehen? Und warum ist bei uns neuerdings die Raffgier, alles vor den anderen wissen zu müssen, so stark und die Neugier, sich auf etwas Unerwartetes einzulassen, so wenig ausgeprägt? Warum soll man sich TERMINATOR 2 noch ansehen, wo man doch weiß, daß Arnold der Gute ist, wie der Böse sich verwandelt und daß einen eine „laute Materialschlacht" erwartet?
Aber nicht nur die Zuschauer sind pervers, sondern auch die Kritiker, die sie in diese Situation bringen. Denn immer öfter funktioniert die Filmkritik nach dem Motto: „Ich weiß was, was du nicht weißt – und deshalb sage ich es dir jetzt." Und sogar die Filmwerbung arbeitet so. Auf der Einladung zur Pressevorführung von ROBIN HOOD wird ganz unsentimental das Geheimnis des Gaststars gelüftet: „und Sean Connery". Danke. Oder man schaut MTV und sieht dann in einem Video (noch vor der Premiere von T2) die Verwandlungen des T-1000. Oder man blickt in das neue „Cinema", und dort werden prahlerisch „Die Tricks aus Terminator 2" aufgedeckt (die Fotos sind schätzungsweise Videoprints aus dem *Guns 'n Roses*-Clip wie die in der 2. Spalte, die wir glauben veröffentlichen zu können, da der Film seit einem Monat in den Kinos ist). Überall, wo man hinguckt, werden Clous verraten. Man darf praktisch den Fernseher nicht mehr anmachen, und Filmberichte sollte man ohnehin lieber auslassen. Da sieht man sich ganz unschuldig „Apropos Film" an und muß dann miterleben, wie zwei der wichtigsten Wendungen von BARTON FINK GEZEIGT werden: man SIEHT, wie John Turturro Judy Davis umdreht, man SIEHT, wie John Turturro an den Strand geht; und man HÖRT die Interpretation eines Sprechers. Aber andererseits darf man dann auch nicht die Kritik in der „Zeit" lesen, denn auch dort wird alles verraten.
Es ist gar nicht so sehr die Frage, was die Kritik schreiben darf und was nicht. Es geht hier mehr um das Gefühl dafür, was man verraten darf und was nicht. Der Kritiker sollte ein Verbündeter des Kinos sein, und deshalb sollte es ihm gelingen, ein Geheimnis zu bewahren. Wenn man sieht, wie in fast allen Kritiken zu STATE OF GRACE einfach so erzählt wurde, daß Sean Penn ein Polizist ist, muß man erkennen, daß diese Kritiker Verräter sind, die keinerlei Respekt vor ihren Lesern haben.



Man stelle sich einmal vor, niemand hätte aufgedeckt, daß Arnold diesmal ein guter Terminator ist. Schließlich baut James Cameron die ersten 15 Minuten ja so auf, daß man denkt, er ist wieder der bad boy. Sicher, spätestens nach der Uraufführung hätte sich das rumgesprochen. Aber einen Versuch wäre es doch wert. *Mp*

IN TOKIO:

Bis ans Ende der Welt – ein Festival ist jede Reise wert?

> *„Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist"* (Kleist, *„Über das Marionettentheater").*

Den Zugang zum Paradies kann man nicht buchhalterisch rechtend und klügelnd sich eröffnen, und die Reise um die halbe Welt überwindet die Verriegelung noch nicht halb. Aber der Wechsel vom Filmfestival in Köln zum *„Tokyo International Film Festival"* bringt einen paradiesischen Unterschied: Ich werde nicht mehr von Filmfestivalberichterstattungsfernsehsendungen verfolgt. Nur MEETING VENUS und REGARDING HENRY sind auch schon wieder da, *special screenings* für die Werbung zum Kinostart auch hier.
Sonst ist vieles anders. Zur Eröffnung der Reihe *Der fantastische Film* wird *„Neun Leben hat die Katz"* gezeigt. Zuvor gibt es ein paar Ansprachen auf japanisch. Nach einer Reihe würdiger Herren tritt ein Mädchen (Alter: zwischen 12 und 32) ans Mikrophon und hält eine schwarze Stoffkatze in die Höhe. Verglichen mit dem Mädchen, das die menschliche Hauptrolle in dem Film spielt, ist die Katze riesig. Noch ein paar Sätze, und plötzlich springt die Hälfte der Zuschauer auf und stößt den rechten Arm in die Luft. Nach der ersten Runde habe ich verstanden: es wird geknobelt. Wir nennen das „tsching tschang tschung", auf japanisch klingt es ganz anders, aber die Regeln sind genauso: Stein, Papier, Schere, mit den Fingern der rechten Hand angedeutet jedes: gewinnt gegen ein anderes und verliert gegen das dritte. Die Verlierer setzen sich. Leider habe ich den Anfang verpaßt, jetzt kann ich nicht mehr mitspielen, so bleibt als Sieger ein glücklicher Junge übrig, der die schwarze Katze abschleppt, nicht etwa das Mädchen. Der Film hat dann keine englischen Untertitel. So konzentriere ich mich auch wieder auf den zweiten Teil, wenn endlich – nach allerlei Weltraum-Allotria – die tierische Hauptdarstellerin eingreift: die schwarze Katze in Kungfu-Hochform. Den Polizeikampfhunden vergeht alsbald Hören und Sehen, dem außerirdischen Spuk wird ein Ende bereitet, das Mädchen kann wieder ruhig schlafen.
Den nächsten japanischen Film ohne Untertitel verpasse ich, weil ich mich in einem Bahnhof verirre. Dort kreuzen sich ein halbes Dutzend U-Bahn-Linien, zwei Hochbahnen, drei Privatlinien und noch einige eines undurchsichtigen Systems. Aber diese Anlage ist fünfmal so groß wie der Kölner Hauptbahnhof. Riesige Landkarten und Stadtteilpläne an den Wänden, auf denen ich nur eines lesen kann: *„You are here"* steht da jeweils neben einem roten Punkt. Der Rest ist pittoresk und unverständlich wie ein Experimentalbild. Alphaville im Fernen Osten. „Ich bin kein Detektiv, da geht manches schief", würde Rüdiger Vogler sagen. Allmählich lerne ich, nie jemanden zu fragen „do you speak english?", denn das setzt unkontrollierbare Fluchtbewegungen in Gang. Also gleich jemanden mit freundlichem Lächeln auf der Stelle festnageln und „Ginza Line?" fragen. Alles ist von Amerika fasziniert, T-Shirts oder Tee-Becher haben als Touristen-Attraktionen keine japanischen Schriftzeichen, sondern erinnern an den Nachbarn im Osten, gleich hinter dem Pazifischen Ozean: California. Aber englisch sprechen können sie nicht viel mehr als wir japanisch.
„Ginza" ist die Hauptgeschäftsstraße der Innenstadt, nobel wie New Yorks Fifth Avenue. „Bunkamura" ist das Festivalzentrum, sechs Kilometer weiter nach Westen, und dort ist das Leben 23 Stunden jeden Tag am Toben. Bloß zwischen 8 und 9 Uhr morgens ist außer den Straßenkehrern niemand unterwegs. Straßen, Restaurants aller Preisklassen, Kinos und Bars sind immer voll. Zeigt sich ein Wölkchen am Himmel, rennt jeder mit einem Regenschirm herum. Überall stehen dann wieder Vorrichtungen, wo man die lästigen Dinger „parken" kann: in Reih und Glied eingehängt und abgeschlossen. Ordentlich und sauber geht es hier grundsätzlich zu, niemand raschelt bei einer Filmvorführung mit Bonbonpapier, keiner kaut auf ekligem Zwiebelburgerzeug herum.
Schon gar nicht, wenn Japans Lieblingsmonster wieder zuschlägt.

Godzilla, das Ungeheuer, und die Wirtschaftsmacht Japan, die niemandem so recht geheuer ist. Ein Zeitmaschinen-Raumschiff aus dem 23. Jh. landet im Jahre 1992 und warnt die Menschen vor den neidischen Konkurrenten im 21. Jh., die, um Japans Vorherrschaft auf den Weltmärkten zu brechen, Godzilla eingesetzt haben würden, der daraufhin Industrie, Handel und Computeranlagen lahmlegt. Einziger Ausweg: wir müssen noch weiter zurück, zu den Ursprüngen in die 40er Jahre, als Godzilla bekanntlich durch die Atombombe ins

Leben gerufen wurde. Der Kommandant, der damals Japans Truppen gegen die Amerikaner anführte, erlebt es mit Trauer: Godzilla wird gleich bei seinem Auftauchen aus dem Urschlamm wieder ruhiggestellt und in den Grund der Beringstraße versenkt. *„Tief ist der Brunnen der Vergangenheit"*, schrieb schon Thomas Mann, und wer sich einmal darauf einläßt, mit dem Wissen der Zukunft in den Ablauf der Vergangenheit ändernd einzugreifen, kann in der Gegenwart schon schwer ins Grübeln kommen. Denn nun verliert ja die ganze Nachkriegsgeschichte Japans ihre Hauptattraktion, ein Mythos wird ausradiert, die Kultur ohne die schönen Horrorfilme steht ziemlich armselig da. Und weiter: der Regisseur von *„Godzilla versus KingGhidora"*, Kazuki Omori, kann seinen Film gar nicht drehen, weil ihm jetzt ja seine Kindheitseindrücke im japanischen Kino abhanden gekommen sind. Mit einem Wort: das kann, das darf nicht sein.

So verliebt sich denn ein Mädchen der fernen Zukunft in einen Gegenwartsjapaner, ein Roboter wird umgepolt, ein paar Finsterlinge werden laserbestrahlt, die Kommandozentrale des 23. Jhs. wird neutralisiert, nachdem deren wahre Absicht entdeckt ist: nicht als Warner, als neidische Konkurrenten sind sie gekommen; sie haben Japans Weltherrschaft erlebt, und um die zu verhindern, muß frühzeitig der Beschützer Godzilla aus- und der Verderber King Ghidora eingeschaltet werden. Dieses dreiköpfige fliegende Schlangen-Vogel-Untier greift schon von Norden her an – und nur eine Macht der Welt kann es stoppen. Also: Godzillas Comeback – und dann das Finale der beiden Giganten. Der Angriff der übrigen Zeit auf die Gegenwart ist abgewehrt.

BIS ANS ENDE DER WELT – das war der Film der Abschluß-Gala-Veranstaltung. In der Nacht zuvor schwärmt Solveig Dommartin, in französisch, englisch und deutsch, bei japanischem Bier, von ihrem Berliner Domizil. Eingezogen waren sie, als gleich dahinter alles verriegelt war, jetzt ist es wieder offen. Die Reise um die Welt hat auch John Sayles mit CITY OF HOPE gemacht. In Cannes gehörte er schon zu den schönsten Filmen. Zuerst hat das nur kaum einer gemerkt, dann aber doch: „Die Top 10 von Cannes" (*steadycam* 19). Nun hat er in Tokio den Hauptpreis des Wettbewerbs bekommen. Ein paar Kinos werden ihm somit im nächsten Jahr auch bei uns offen sein. *Helmut Merker*

BÜCHER (1):

Zum Schmökern: „Mr. Truffaut, wie haben Sie das gemacht?"

Dieses Buch wollte ich ... – aber halt, bevor der Text richtig anfängt, muß sich der Autor erst einmal legitimieren, ihn schreiben zu dürfen. Denn der Verlag, der dieses Buch herausbringt, hat früher einmal „steadycam" verlegt, und der Mann, der dafür verantwortlich ist, daß das Buch überhaupt in die Druckwege geleitet wurde, stellt stets einen Großteil der Bilder zur Verfügung, die wir in „steadycam" abdrucken. Darf ich über so ein Buch schreiben? Ich glaube schon, denn abgesehen davon, daß die „vgs" Vergangenheit ist und jetzt lieber Unsummen für wöchentliche Anzeigen im „Zeit"-Feuilleton bezahlt anstatt ... und daß Robert Fischer, der Engel im Hintergrund, Passagen aus dem Interview an „epd Film" gegeben hat (wo natürlich nur die gängigsten Foto-Motive abgedruckt wurden), ist *„Mr. Truffaut, wie haben Sie das gemacht?"* einfach ein gutes, wichtiges und kurzweiliges Buch.

Es ist ein Buch, das nie als solches gedacht war: das Interview wurde für eine französische Fernsehsendung aufgenommen, die als Serie konzipiert war, aber nie über die erste Folge hinauskam. Und da beginnt der Wahnsinn der Entstehungsgeschichte des Buches, die Robert Fischer in seinem Vorwort ausführlich schildert. Es existierte nur noch eine Abschrift des kompletten Gesprächs – und die landete bei Fischer. Immerhin hat es fast zehn Jahre gedauert, bis daraus ein Buch geworden ist.

Es ist ein Buch, das ich schon immer lesen wollte: Truffaut war stets ein Mann, dem man gerne zuhörte, weil er schön erzählte und weil er etwas zu sagen hatte. Truffaut selber lieferte das Konzept des Gesprächs, mit seinem Hitchcock-Interview (die Adjektive spare ich mir). Das Karriere- und Film-für-Film-Interview wird hier variiert: Truffaut wurde in einen Kinosaal gebeten und Ausschnitten aus jedem seiner Filme ausgesetzt, Filme, die er zum Teil seit Jahren nicht mehr gesehen hatte, Sequenzen, deren Auswahl er nicht kannte. Das ist durchaus ein Vorteil gegenüber dem Hitchcock-Interview, ein Plus für die 80er gegenüber den 60ern: Truffaut wurde nicht nur befragt, sondern direkt mit seinen eigenen Bildern konfrontiert, und weil alle Filme verfügbar waren, konnte über keinen gedichtet oder geflunkert werden.

Je nachdem, wie Truffaut die Ausschnitte (mithin seine eigene Arbeit) gefielen, gab es unmittelbare Reaktionen, darunter nicht selten verwunderliche. Bei LA SIRÈNE DU MISSISSIPPI, einem jener Filme, die bei jedem Ansehen anders aussehen und wirken, rastet der sonst so besonnene Truffaut aus: *„Ich finde diesen Ausschnitt fürchterlich* (Anm.: Truffaut wurde zunächst die erste Szene gezeigt). *Nein, nein, wirklich, so etwas würde ich heute nicht mehr machen, nein, nein, ich kann das so nicht schlucken. (...) Dem Ganzen mangelt es einfach an Inspiration, das ist schrecklich."*

Es gibt beinahe keine Koketterie und keine Eitelkeit bei Truffaut, das kann man an seinen Interview-Antworten genauso erkennen wie in seinen Briefen: Truffaut weiß, was er geleistet hat, er weiß, was er mag und was nicht, und er hat es nicht nötig, Dinge zu beschönigen. (Und mitunter zerstört er beinahe flapsig alte Vorstellungen davon, was einzelne

Momente seiner Filme zu bedeuten haben.) Weil er so offen ist, entsteht auch in diesem Buch sehr bald das Gefühl von Nähe und Vertrautheit ohne den geringsten schalen Beigeschmack des Voyeurismus. Truffaut tut auch nie so, als spreche er für die Menschheit oder als ob seine Meinungen die einzig möglichen seien. Das macht es möglich, auch Aussagen zu respektieren, die man selber nicht teilt (*„Davon abgesehen ist das ganze Scope-Format sowieso nur ein Witz"*).

Jean Collet, José-Maria Berzosa und Jérome Prieur sind nicht Truffaut, und Truffaut war nicht Hitchcock. Die drei Interviewer mögen Truffauts Filme sehr gerne, was dazu führt, daß es im Grunde keine einzige Auseinandersetzung gibt. Und Truffaut ist längst nicht so geprächig wie Hitch, und da seine Filme weniger von der Technik leben als Hitchcocks, gibt es weniger zu entdecken, und über Interpretatorisches gibt es in dieser Form weniger zu besprechen als über Faktisches. Der Titel des Buches ist nicht deshalb fragwürdig, weil er anmaßend sein könnte, sondern weil es bei Truffaut weniger ums Machen geht. *„Mr. Truffaut, was haben Sie sich gedacht?"* wäre vielleicht passender gewesen.

Das Buch ist jedoch nicht das Produkt eines Trittbrettfahrers, so wie Robert Fischer mit seinen Truffaut-Kenntnissen nicht hausieren geht. Er hängt sich mit dem Buch nicht an die Premiere eines neuen Films, sondern hat mit der Veröffentlichung dieses Dokuments etwas möglich gemacht, was selbst in Truffauts Heimtland nicht drin ist.

Noch ein Wort zum Aussehen des Buches: es ist über 250 Seiten dick und ein bißchen sehr großzügig gestaltet, mit viel weißem Raum auf den Seiten und einer so großen Schrift, die auch Blinde wieder sehend machen könnte. Das Papier ist so holzhaltig, daß die Videoprints, die viele der diskutierten Szenen skizzieren, nicht besonders gut herauskommen. Und der Druck ist von so unterschiedlicher Qualität, daß einige Fotos einfach „zu" oder aber flau sind. Aber das ist wieder nur die technische Seite, und die wahre Qualität des Buches wird sich auf andere Art zeigen. Zum Beispiel darin, ob wir es genauso oft zum Schmökern und Nachschlagen aus dem Regal nehmen werden wie Truffauts Hitchcock-Buch.

Milan Pavlović

Ein Cover wieder grau in grau.

BÜCHER (2):

Die Nackten und die Toten – Annie Leibovitz' Porträtaufnahmen

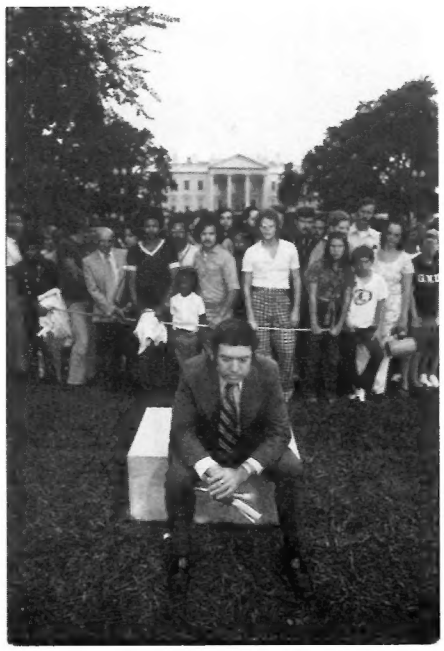
Ihr jüngstes Titel-Motiv hatte es wieder einmal in sich: *„Vanity Fair"* mußte sich für die August-Nummer mit weißer Bauchbinde versehen. Für den enormen Umfang der hochschwangeren Demi Moore. „Es ist glamourös, schwanger zu sein!", bekannte Mrs. Bruce Willis und stellte ihre unverhüllte Fülle aus: umrißbetont im Profil stehend, die linke Hand leicht stützend unter dem Bauch, die andere lässig, diamantenfunkelnd vor den Busen gespreizt. Der Käufer-Protest zwang Chefredakteurin Tina Brown, ihr gute-Hoffnungs-Cover („für mich ist es so schön wie eine der großen Madonnen oder ein Picasso") in den meisten US-Bundesstaaten mit der Schambinde zu versehen. Was dem Geschäft natürlich nicht abträglich war. Ebensowenig dem Ruf der Photographin, Annie Leibovitz.

Für Annie haben sich schon ganz andere ausgezogen, John Lennon etwa oder Sting oder Designer Calvin Klein. Wenn Annie, der Star unter den Starphotographen, mit dem Finger schnippt, dann springen und verrenken sich die *beautiful people* von Hollywood, New York und dem Rest der Welt, Michael Jackson kostümiert sich als kindlicher Märchenprinz, Medienzar Rupert Murdoch gibt sich als zeitungslesender, fernsehsehender Feierabendmensch, und Christo läßt sich für ein Foto im Centralpark, na was schon: verpacken.

Annie Leibovitz ist die Hofphotographin des amerikanischen Medien-Zirkus, und da Amerikas Selbstbewußtsein längst mit diesem Abbild identisch geworden zu sein scheint, ist die Aufnahme in den Zirkel der Leibovitz-Motive eine Art gesellschaftlicher Ritterschlag. Diese Erkenntnis machten sich wohl auch die PR-Manager von *American Express* zunutze, als sie 1987 die noch nicht 40jährige Photographin zu einer Anzeigenkampagne für ihre grünen Kärtchen verpflichteten, die zum vielfach preisgekrönten Hit avancierte und in Deutschland weitergeführt wurde, demnächst noch nach Frankreich, Italien und England exportiert wird.

Wer die Karte hat, gehört dazu: Die Werbeidee ist simpel. Suggestiv wird sie durch die Personen, die sie vorführen, Cathérine Deneuve etwa oder Ella Fitzgerald oder Pavarotti, Zelebritäten von Spiel, Sport, Musik, Politik, deren Entscheidung, sich für die Kampagne zur Verfügung zu stellen, zuweilen auch von der Aussicht beeinflußt worden sein dürfte, derart in Annies „Hall of Fame" zu landen.

Ein Hauptmerkmal der Portraitphotographin Leibovitz wird gerade auf Bildern der *American Express*-Serie ganz vordergründig. Sie inszeniert ihre Objekte, nicht nach Maßgabe der optischen Erscheinung, sondern der Persönlichkeit: „Ich bin keine technische, sondern eine psychologische Fotografin". Das Gesamtarrangement des Bildes, Hintergrund, Requisiten, Pose ist Selbstdarstellung und eine zur Pointe geronnene Analyse in einem. Beispiele? Marianne Sägebrecht als bayerische Venus, wie sie in Botticelli-Pose gerade einer goldenen Muschel entsteigt, die sich Ludwig II. zu einem seiner Märchenseen bestellt haben könnte; oder der norddeutsche Franz Liszt, Justus Frantz, im Smoking, eine Hand in der Tasche, neben einem Konzert-



Dan Rather, der bekannteste aller Fernsehreporter, kurz bevor er über Nixons Rücktritt berichten muß.

flügel stehend und versonnen in die Ferne blickend, über ihm dräuender Abendhimmel, seine und des Flügels Füße umspielt vom seichten Wasser des Wattenmeers. Motive für das Poesiealbum der deutschen Seele (aus der Sicht einer amerikanischen Jüdin).

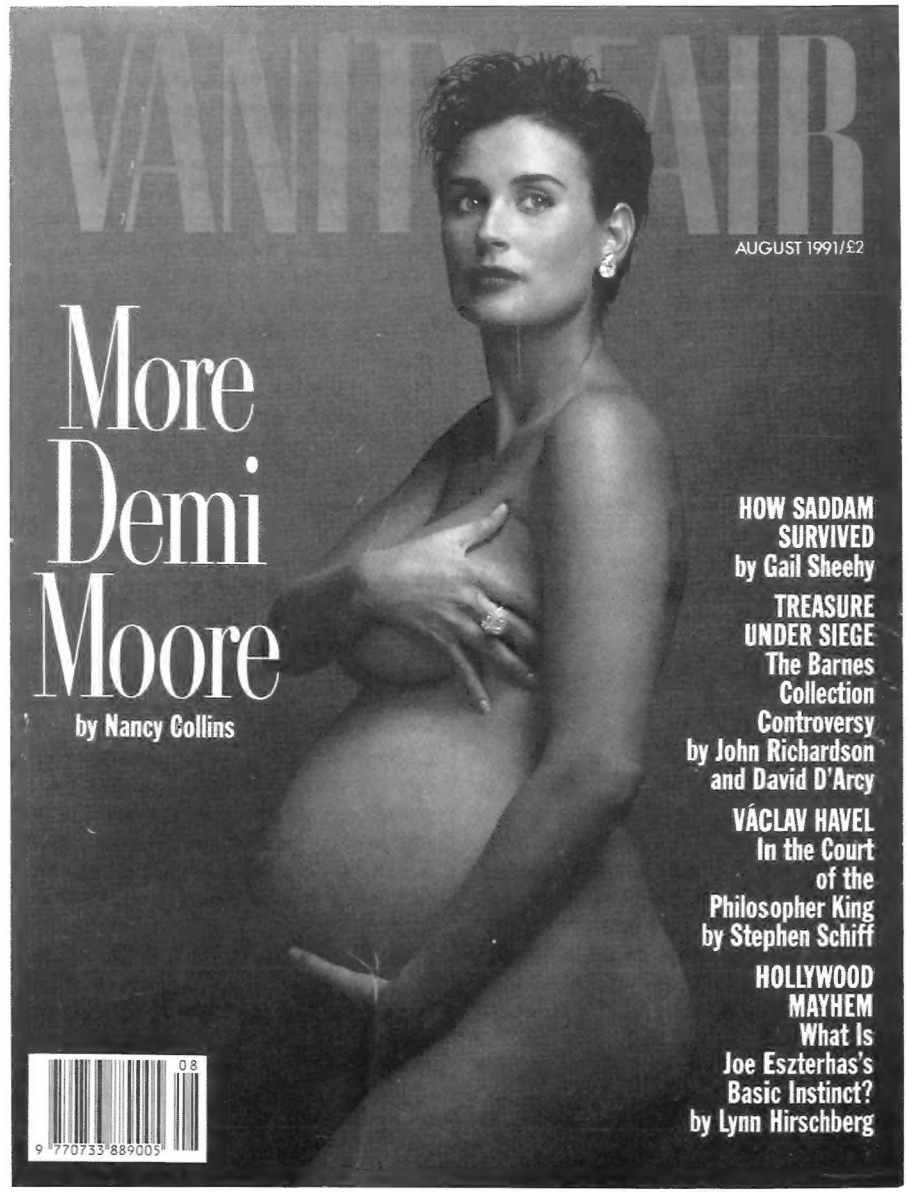
Bei ihren deutschen Sessions konnte sich einheimischen Beobachtern auch die volle Dimension des vielbeschworenen amerikanischen Professionalismus erschließen: Die Photographin Annie Leibovitz, das ist eine ausgewachsene Filmcrew, die anrückt mit Limousine, Caravan, Wohnmobil und Transporter für die technische Ausrüstung (1,1 Tonnen Gewicht landeten am Frankfurter Flughafen). Im zehnköpfigen Team vier Assistenten, eine Stylistin und ein Logistiker, der die Fahrpläne zwischen den einzelnen Aufnahmeorten entwirft, die jeweils für einen einzigen Auftrag ausprobiert werden. Zwei

Annie kommt von der journalistischen Seite: Die sagenhafte Fotoserie von der Rolling Stones-Tour '75 war ihr endgültiger Durchbruch.

Tage Zeit fordert Annie Leibovitz von ihren Portraitstars, die während dieser Zeit das Gefühl bekommen sollen, es drehe sich alles nur um sie. Knochenarbeit gibt es für die Crew. Annie Leibovitz gilt als besessene Arbeiterin, die unnachsichtig auf Perfektionismus und endlosem Durchprobieren verschiedener Möglichkeiten besteht. Die Assistenten ihrer Deutschlandtournee, alles ausgebildete Photographen, zum Teil selbst mit Ateliers, die von der prominenten Kollegin Antriebe erhofften, wurden gnadenlos kommandiert, fühlten sich zu Laufburschen degradiert und klagten über Streß und Schlafmangel. Offenbarungscharakter haben Photositzungen mit Annie Leibovitz allemal. Und ungefährlich sind sie auch nicht. Sie steckt ihre Modelle in Schlammbäder wie Lauren Hutton oder läßt sie solange vor Fässern mit brennendem Kerosin posieren, bis sie wie Pattie Smith mit rotversengter Rückenpartie dastehen. Künstler Keith Haring bepinselte für die Leibovitz-Sitzung zuerst eine Wohnungseinrichtung mit seinen schwarzweißen Ornamenten und anschließend sich selbst, inklusive Geschlechtsteil. Anschließend wollte er sich auf dem Times Square präsentieren. Sie habe die ganze Zeit Angst gehabt, verhaftet zu werden, sagte Annie Leibovitz anschließend. Meryl Streep, mit weißer Clownsmaske, zieht sich die Haut von den Schläfenknochen weg und offenbart gerade in der Deformation die edle Struktur ihres Gesichts. Es gibt kaum eine schönere Aufnahme von ihr. Das bekannteste Leibovitz-Photo: John Lennon, der sich einem nackten Fötus gleich an die liegende Gestalt von Yoko Ono klammert. Das Bild und das Datum seiner Entstehung am 8. Dezember 1980, Stunden nur vor der Ermordung John Lennons, wirkt wie ein Epitaph auf die Ära des Rock 'n' Roll, mit deren Dokumentation der Name von Annie Leibovitz eng verbunden ist.

Als „Mitverschworene" bezeichnet Annie Leibovitz ihre Modelle. Zwar ist ihr Background die journalistische Photographie, während die meisten ihrer Kollegen von der Modephotographie herkommen, doch sie setzt die Aufnahme nie absichtsvoll als Mittel der Entlarvung ein. Bei der Rigorosität, mit der sie vorgeht und nach Ausdrucksmöglichkeiten für das „innere Gesicht" ihres Gegenübers sucht, verwundert es fast, daß Rufschädigung durch ihre Aufnahmen nur in zwei Fällen bekannt ist: Bestsellerautor John Irving ließ sich 1982 im roten Catcherhöschen ablichten, und Erzähler Jerzy Kosinsky, der als (aus Polen eingewanderter) amerikanischer Experte für Holocaust und Kriegsgreuel gilt, posierte im Reitstall, die obere, schmächtige Hälfte entblößt, die untere im martialischen Reiterdreß.

Visuelle Kühnheit, Einfühlungsvermögen und ein eigenwilliger Humor, „der ein Reflex ihrer eigenen Sicht auf die gegenwärtige Massenkultur ist", rühmte William F. Stapp, Kurator für Photographie an der National Portrait Gallery in Washington an der Portraitphotographin Leibovitz. Eine Quersumme ihrer Arbeiten der vergangenen zwanzig Jahre zieht eine soeben auch in deutsch erschienene Sammlung, darin überraschend viele unveröffentlichte Motive – „Photographien Annie Leibovitz 1970–1990", erschienen bei Schirmer/Mosel, 232 S., 242 Tafeln, 128 DM. (Im Fotosammelband von *Rolling Stone* finden sich weitere Leibovitz-Fotos.) Die Sammlung dokumentiert ihre Entwicklung, von den Anfängen in Schwarz-Weiß bis zu ihren jüngsten Tanz-Studien von 1990, wiederum im ambitionierten Schwarz-Weiß. Die Anfänge, das waren: Henri Cartier-Bresson, der Straßenphotograph, und Jacques-Henri Lastigue, der Menschenphotograph. Oder, anders: San Francisco 1970, die bewegte Zeit der Friedensmärsche und Hippiehappenings, wo Anna Lou Leibovitz, Tochter eines Air Force Colonels und eingeschriebene Kunst-Studentin des S. F. Art Instituts, nie ohne den Photoapparat aus dem Haus zu gehen pflegte. Ein Schnappschuß von Allen Ginsberg landete bei *„Rolling Stone"*, die kauften gleich die ganze Friedensmarsch-Serie. Im selben Jahr noch sah Annie ihr erstes Photo auf dem Cover, John Lennon von den Beatles, und drei Jahre später, im Alter von 23, war sie Chef-Photographin des Magazins, bis sie 1983 zu *„Vanity Fair"* überwechselte.



Mit der Entwicklung von „Rolling Stone" vom Musikmagazin zum übergreifenden Forum der Rock- und Pop-Kultur hat sich die Karriere von Annie Leibovitz eng verbunden. Der Wechsel von der Westküste nach New York und die Umstellung auf ein größeres Format und Farbe brachte auch für ihr Repertoire einschneidende Veränderung: mit den posterförmig inszenierten farbigen Porträts, die nach der Umstellung in *„Rolling Stone"* Aufsehen erregten, begann ihr Aufstieg zur gefragten Prominentenphotographin. Ihr Stilmerkmal einer surreal wirkenden Brillanz des Modells im Vordergrund, mit einem Blitzgerät für den Vordergrund und weicherem Naturlicht für den Hintergrund erzielt, wurde zu einer der meistnachgeahmten Techniken in der amerikanischen Porträtphotographie. Die Farben auf ihren Bildern sollten so sein, daß man sich die Sonnenbrille aufsetzen möchte, wünschte sich Annie Leibovitz. Das ist auch ein Kommentar, daß sie die Welt der Schönen, Reichen und Berühmten inszenierte, als hätte der liebe Gott hierfür eine Spezial-Farbpalette vorgesehen.

Zentrum der Schwarz-Weiß-Arbeiten aus den siebziger Jahren ist das intime Dossier, das Annie Leibovitz über den großen Treck der Rockgötter quer durchs weite Land hergestellt hat. Wie eine Diane Arbus der Rock-Ära blickt sie vorbei an Glamour und Stilisierung, auf eingekesselte Fanmassen und ausgepumpte, isolierte Idole, einen wie tot zwischen die Tücher ihrer Photoszenerie drapierten Keith Richards; Ken Keseys Farm in Oregon, Überlandbusse, Limousinen, schlafende Musiker; der Warhol-Clan und die große Tournee der Stones 1975, wo ein ausgemergelter Mick Jagger unter dem rotgelben Bühnenscheinwerfer wie ein Derwisch in Ekstase wirkt: das sind Momentaufnahmen, denen man die Vertrautheit mit Milieu und Menschen ansieht und die eine große Melancholie ausstrahlen. Sie sind nicht Verklärung einer Epoche sondern Zeugnis einer kulturellen Revolte, die umschlägt in mörderische Selbstüberhebung und Agonie.

Brigitte Desalm

BÜCHER (3):

Wann wird der Horror zum Terror? „John Carpenter und seine Filme"

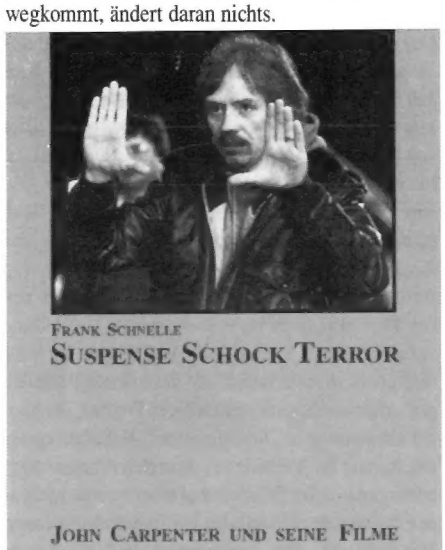
Die Logik der Farben lügt. Nach dunkelblau (Fuller), ro(s)tbraun (Wenders I), gelb (Spielberg), grün (Zinnemann), rot (Ray), hellblau (Staudte), schwarz (Wenders II) und noch vor dem grau des langersehnten Walsh-Buchs nun also ocker für John Carpenter. Den Aufbau des Buchs kennen wir: Grundsätzliches, Biografisches, Filmografisches, Bibliografisches. Die Schrift glauben wir wiederzuerkennen. Ein wenig dünn ist das Buch. Wir stellen den Band neben die sieben anderen, doch da stutzen wir: Warum ist dieser Band fünf Millimeter breiter als seine Vorgänger? Wo ist die Zahl, die diesen Band einreiht (als Nr. 8)? Und wo, zum Teufel, ist das „Edition Filme"-Signet? *„Suspense Schock Terror – John Carpenter und seine Filme"* von Frank Schnelle ist nicht die Nr. 8 der *„Edition Filme"*, sondern ein Buch im *„Verlag Robert Fischer + Uwe Wiedleroither"*.

Die Enttäuschung über die Erscheinung des Buches wurde vergrößert durch die Versprechung, die die Verpackung im CinemaScope-Format machte. Daraus wurde also nichts. Die Verpackung war eine schöne Illusion, doch der Inhalt bot nichts Neues. Das gleiche läßt sich leider auch über das Buch sagen. Endlich ein Buch über John Carpenter, aber nichts Erhellendes. Die große Frage, die vor der Lektüre stand – Warum gerade jetzt ein Buch über Carpenter? –, kann, ja will dieses Buch nicht beantworten. Daß es dieses Buch gibt, hat offenbar weniger mit Carpenter als mit dem Verfasser zu tun. Und auch wenn das oft gar nicht negativ sein muß, ist es in diesem Fall doch recht wenig.

Frank Schnelle hat John Carpenter durchschaut. Er kann alles erklären, und wenn er etwas nicht versteht, dann hat das einen einfachen Grund: John Carpenter kann es selber nicht verstanden haben. Im ersten Teil des Buches, der die grundsätzlichen Dinge rund um Carpenters Kino behandelt, stellt Schnelle die Behauptung auf, daß Carpenters *„Sehnsucht nach dem intakten Studiosystem der dreißiger und vierziger Jahre, für das er gerne als Auftragshandwerker gearbeitet hätte"*, auf einem *„Mißverständnis"* beruhe; *„Carpenter neigt dazu, die Bedingungen, unter denen seine Vorbilder Filme drehten, zu verklären. Wer damals eigene Vorstellungen oder gar Visionen auf die Leinwand projiziert sehen wollte, mußte schon über eine extrem starke Persönlichkeit oder eine ausgeprägte Cleverness verfügen, um sich gegen die Produzenten und Studiobosse durchsetzen zu können. Und die meisten jener Regisseure, die viele Jahre später als Exempel für die Autoren-Theorie herhalten mußten, hatten sich gerade nicht durch individuelle Autorenschaft, sondern durch ihre Fähigkeit zur Teamarbeit und ihr Talent zur Organisation eines nahezu industriellen Apparats ausgezeichnet. Natürlich ist John Carpenter auch ein Handwerker im klassischen Sinne, und natürlich steht er einem Hawks näher als einem Godard. Aber er hat für seine Arbeit zugleich gerade die Freiheiten eingefordert, die das Studiosystem (...) nicht einmal seinen Regie-Stars einräumte: die Freiheit, einen Stoff selbst zu schreiben oder auszuwählen; die Freiheit, während der Dreharbeiten unbehelligt zu bleiben von jeder Kontrollinstanz; die Freiheit, selbst die Musik zu komponieren; und das Recht auf den final cut. Wer soviel kreative Kontrolle über die Herstellung eines Films benötigt, und wer so sehr auf die Realisation eigener Vorstellungen und Wünsche besteht, wäre in Hollywoods Studiosystem höchstwahrscheinlich zum Scheitern verurteilt gewesen."*

Diese Passage auf der ersten und zweiten Text-Seite ist vielleicht die interessanteste des gesamten Buches. Ansonsten hält sich Schnelle an die bekannten Meinungen und die alten Maßstäbe: der da ist gut, der andere böse; das da ist virtuos und das mißglückt; das eine gehört zum Carpenter-Stil, das andere nicht. Schnelle ordnet zu und reiht Übereinstimmungen aneinander, er weist Verbindungen nach und deckt Querverweise auf. Er zeigt, wo der Horror aufhört und der Terror beginnt. Er kennt seinen Carpenter, aber, diese Frage stellt sich, ist das so wichtig?

Dem zweiten Abschnitt des Buches, der ziemlich objektiv die Karrierestationen von Carpenter betrachtet (und der wirklich informativ ist, auch wenn nichts darüber zu lesen ist, daß Carpenter 1985 ARMED & DANGEROUS inszenieren sollte – bevor dann wie bei FIRESTARTER Mark L. Lester die Regie übernahm), folgen „Dreizehn Filme von John Carpenter", das heißt: 13 mehr oder minder gelungene Filmkritiken. Über den Sinn und Zweck von kommentierten Filmografien kann man streiten. Bei der *Reihe Film* von Hanser wird streng zwischen einer Inhaltsangabe und einem Kommentar unterschieden. Bei der *„Edition Filme"* war es immer schon unterschiedlich (am entschiedensten war das Konzept im Fuller-Buch: 22 Zeilen und keine mehr). Im Carpenter-Buch werden Inhalt und Interpretation vermengt. Das heißt auch, daß immer klar herauskommt, was der Autor von den Filmen hält. Das da ist gut, das weniger. (Kurios ist, wie ernst Schnelle alles nimmt: den *„Studentenulk"* (H. W. Banz) von DARK STAR genauso wie die Unlogik von HALLOWEEN.) Michael Althen hat einmal über eine Friedkin-Biografie gesagt, daß es nicht genügen dürfe, das eine für gut und das andere für schlecht zu befinden, weil dann am Ende nur übrigbleibe, wieviele gute und wieviele schlechte Filme der Regisseur gemacht habe, und plötzlich habe man ein Buch über einen Regisseur geschrieben, der fast nur schlechte Filme gemacht habe. Daß Carpenter bei Schnelle besser wegkommt, ändert daran nichts.



Nur etwas über 100 Seiten dick, DM 29,

Es ist arrogant zu behaupten, daß etwas nicht gut ist, nur weil es einem selber nichts bringt. Aber abgesehen davon macht das Buch keinen großen Spaß beim Lesen (und die Fotos sind zu bekannt, um den Blick fesseln zu können). Es vermittelt wenig von der Lust am Schauen, und es bringt einen auch nicht in Versuchung, sich die Filme noch einmal anzuschauen. Dabei sollte es zumindest ein Nebeneffekt eines Buches über John Carpenter sein, schau-lustig zu werden. *Milan Pavlović*

FESTIVALS:

Was hat Jacobs Café mit Film zu tun?

Im Papierkorb der Redaktion, wo die schönsten Glossenstoffe schmoren, da hockt der Alltag des Kulturbetriebs. All die Einladungen zu ... und Bitten um Veröffentlichungen von ... – Lebenszeichen von einem stillen Eisberg unter Wasser, dem sogenannten kulturellen Leben, das Verbände, Vereine, Stiftungen am Leben halten. Die Frage nach der Lebensnotwendigkeit stellt sich hier nicht, der Papierkorb hält, was er halten kann, und der Redakteur muß mit seinem Gewissen ausmachen, was er so alles unter sich gehen läßt.

Leichten Herzens versenkt der Filmredakteur jedenfalls sein alltägliches Quantum an Filmfestival-Mitteilungen: Die Filmstiftung NRW fördert mit 25 000 Mark das Filmfestival Lünen '91 (muß man das kennen?); für die Neusser Filmtage hat Helmut Kettler einen Streifzug durch die Filmgeschichte der Sowjetunion ins Auge gefaßt (wer ist Helmut Kettler, und was sind die Neusser Filmtage?); die Nordischen Filmtage in Lübeck vermelden den Besuch der isländischen Staatspräsidentin Vigdis Finnbogadottir, was auch kein Anlaß sein wird, die Nordischen Filmtage für einen umfassenden Bericht vorzusehen. Durch unmäßigen Info-Ausstoß hat diese Veranstaltung sowieso unliebsam auf sich aufmerksam gemacht. Neuerdings schaltet sich auch die Firma Jacobs Suchard ein und lädt zur Mövenpick-Pressekonferenz für den von Jacobs ausgeschriebenen „Krönung light-Drehbuchpreis für Autorinnen": „Dieser Preis ist mit DM 50 000 dotiert und wird im kommenden Jahr auf der Berlinale verliehen." Warum aber dann die Veranstaltung im Rahmen der Nordischen Filmtage? Aufklärung gibt eine kaffeefleckige Presseinformation der Nordischen Filmtage aus dem Papierkorb des gleichen Tages unter der Überschrift „Sponsoren für die Nordischen Filmtage": Jacobs Café unterstützt finanziell, desgleichen die Badische Weinwerbung, Bavaria St. Pauli Brauerei, Becker-Chrysler-Jeep und die Plumrose Böklunder GmbH, für die Häppchen auf dem Empfang sorgt die Lübecker Reederei Euroway AB in Zusammenarbeit mit der Lübecker Hafengesellschaft. Da haben die ominösen Nordischen Filmtage, über die alljährlich nur Presseinformationen durchs Land geistern, ohne daß sich einer einmal aufmachte, um nachzuschauen, was da oben wirklich los ist, unerwartet ein Profil bekommen. In Lübeck werden „nordische Filme" vorgeführt, und zum Empfang gibt es Frau Staatspräsidentin Finnbogadottir zu Badischem Wein, Böklunder Würstchen und Jacobs Krönung light. Und was ist das nun – Realkultur oder Unkultur oder einfach nur Alltag eines Abschreibungsprogramms? *Brigitte Desalm*

AUSBLICKE:

What Price Glory ...

Etwas Seltsames geht hier vor, Nicolas, ich sage dir, es geht etwas Seltsames vor.
Eines Tages werde ich hier eine Tafel aufstellen, mit Erklärung des Panoramas ...
Mit einem Fernrohr.
Ja, in das man Münzen werfen muß, damit man sich die Landschaft eine Viertelstunde anschauen kann.
Die Landschaft ist uns egal, nicht wahr Nicolas ... Gehen Sie voran, Sie beben ja vor Ungeduld ... Da lang, hier ist mein Atelier.
Wie in einer Kirche.
In Wirklichkeit ist es eine alte Scheune. Die Ställe lagen darunter. Wie du in einem Atelier wie diesem arbeiten konntest, nicht wahr Nicolas ... Ich war seit Monaten nicht mehr hier. Du bist schrecklich träge geworden.
Wißt ihr, warum ich vergessen habe, daß ihr kommen wolltet?
Weil ... ich Angst habe ... Angst vor euch.
Vor uns?
Ja, vor euch. Versteht das nicht falsch. Liz und ich haben hier einen Zustand perfekter Stabilität erreicht. Man könnte sagen, des Glücks. Ihr kommt, und das Unglück beginnt.
Frenho, du bist völlig verrückt.
Ich beschuldige keinen ... Ihr könnt nichts dafür, auch ich nicht. Aber auch für euch hat das Unersetzliche begonnen.
Du hast getrunken? Du warst bei Rousel und hast getrunken?

Locus Solus

Das Kino des Jacques Rivette: immer und überall on location, selbst im Studio, selbst auf den Bühnen der Pariser Theater. Von den Orten ist er fasziniert, von der Geometrie der Bewegungen, die in ihnen möglich wird. Nicht als Reflex einer inneren Bewegtheit: in der Perspektive, die seine Inszenierung ist, hebt die Unterscheidung sich auf zwischen Innen-Leben und Exterieur. Wie Rivette die alte Kunst ins Bild bringt, die Malerei und ihre Frenesie, das ist die schönste Illustration, was die neue Kunst des Kinematographen vermag.

KinoTod

Hatten sich Resurrectin und Vitalium erst einmal verbunden, so begann der Verstorbene zu handeln, während in der Nähe einer, der sein Leben kannte, auf Wunsch warm eingemummt, sich darum bemühte, die vorgeführte Szene – die aus einer Vielzahl verschiedener Ereignisse bestehen konnte – an den Gebärden oder Worten des Verstorbenen wiederzuerkennen. In dieser Phase der Forschung hielten sich Canterel und seine Gehilfen immer in unmittelbarer Nähe des wiederbelebten Leichnams auf, dessen Bewegungen sie genau beobachteten, um, wenn nötig, Hilfe leisten zu können. Denn die exakte Wiederholung irgendeiner Muskelanstrengung im Leben, etwa um einen – jetzt nicht vorhandenen – schweren Gegenstand aufzuheben, führte zu einer Störung des Gleichgewichtes, die, wenn nicht sofort eingegriffen wurde, mit einem Sturz geendet hätte. Oder wenn die Beine des Toten, nur ebenen Boden vor sich, versucht hätten, eine imaginäre Treppe hinauf- oder hinunterzusteigen, wäre zu verhindern gewesen, daß der Körper nach vorn oder nach hinten fiel. Eine flinke Hand mußte sich bereit halten, eine nicht existierende Wand zu ersetzen, an die sich der Tote mit seiner Schulter anlehnen wollte, oder es galt, ihn mit den Armen aufzufangen, wenn er sich ins Leere zu setzen suchte.
Hatte Canterel die Szene, um die es sich handelte, identifiziert, so verschaffte er sich alle erforderlichen Informationen und errichtete an einer Stelle des Glashauses eine getreue Rekonstruktion des gewünschten Milieus, wobei er sich möglichst der originalen Gegenstände bediente. Für die Fälle, wo es Worte zu hören gab, ließ der Meister an einer geeigneten Stelle der Glaswand eine sehr kleine kreisförmige Öffnung anbringen, die lediglich durch ein aufgeklebtes Seidenpapier verschlossen war.
War die Leiche nun, ihrer Rolle entsprechend gekleidet, sich selbst überlassen, so fand sie Möbel, Stützpunkte, Widerstände, aufzuhebende Gegenstände am richtigen Platz vor und agierte, ohne zu stürzen und ohne verfälschte Gebärden. Man brachte sie an den Ausgangspunkt zurück, wenn sie den Zyklus ihrer Handlungen beendet hatte, die sie dann endlos ohne jede Variante wiederholte. Die Unbeweglichkeit des Todes fand sie erst wieder, wenn man den Vitalium-Propfen mit Hilfe des dazu bestimmten winzigen Rings aus einem schlecht leitenden Stoff entfernte; führte man ihn, der dann vom Haar verdeckt wurde, erneut in den Schädel ein, so begann sie ihre Rolle gleich wieder von vorne.
Wenn die Szenen es notwendig machten, engagierte der Meister Statisten für bestimmte Auftritte. Den Körper unter dem für die Rolle erforderlichen Kostüm in dicke Trikots gekleidet und den Kopf durch eine dichte Perücke geschützt, waren sie imstande, sich in dem Kühlraum aufzuhalten.
Der Reihe nach wurden die folgenden acht nach *Locus Solus* gebrachten Toten der neuen Behandlung unterzogen, und sie erlebten Szenen wieder, die verschiedene miteinander verkettete Tatsachen zusammenfaßten.

Same Player Shoots Again

Über sechzig Jahre ist Rivette und keine fünfzig Wenders, aber was für ein Unterschied zwischen dem springlebendigen Kobold und hellwachen Frère Jacques und dem bemühten, gequälten Wenders, dem müden Welt- und Kinofahrer. Das Quengeln und Nörgeln, die Unrast gehört zum Handwerk, das weiß Rivette, aber die weitausholende Geste macht müde.
Die *Belle Noiseuse*, das ist ein fröhlicher Rückzug in die Provinz, aber was eröffnet sich da nicht alles. Während mancher, der ans Ende der Welt zieht, nach wenigen Schritten schon an seine Grenzen stößt.

Zeitenwende

Nicht die Händler gilt es inzwischen aus dem Tempel zu treiben, sondern die falschen Propheten, die ihren Kult der Verklärung in ihm treiben, und vom Weihrauch gilt es ihn zu befreien, den sie da verbreiten, auf daß das Kino wieder der Ort jener heidnischen Kunst werde, der es war.
Der Fanatiker Frenhofer, der Künstler mit seinem Verlangen nach Konzentration, das hat vor allem komische Züge, bei Rivette zumal, dem listigen, lustigen Meister der Vertröstung. Dem es eine Lust ist, das Ende, das Endgültige hinauszuschieben.
Später, später, scheinen die Bilder seiner Filme uns zu bedeuten, kommt schon, kommt schon, wenn wir nach der Entwicklung seiner Szenen fragen: Alles zu seiner Zeit.
Was für eine Ungeduld dagegen bei Wenders, was für eine Angst, den entscheidenden Blick zu verpassen. Eine Angst, die – im Rückblick spürt man es deutlich – all seine Filme prägte. Der unkonzentrierte Blick, der Blick, der sich aufs reine Aufnehmen beschränken mag, von seinen frühen Filmen an hat er immer schon eine eigene Aura. Die unbedachten Einstellungen bei ihm sind demonstrativ.

Atlas

Lauter ungekannte, verkannte Meisterwerke? In seinen Bildern, meint man, inszeniert Wenders seinen eigenen Abgang, er macht eine Koketterie aus seiner Diskretion. Von der deutschen Romantik hat er das Schwerfällige und Schwermütige geerbt, daran hinkt sein ganzes Werk. William Hurt, das ist halt noch einmal Wilhelm Meister, ein kleiner Atlas, bis ans Ende der Welt in Dienst gestellt ...

Ja, so geht es einem ... Sagen Sie, Sie haben doch sicher mal die *Drei Musketiere* gelesen.
Nein. Aber den Film habe ich gesehen. Weshalb?
Weil ... Sehen Sie, da kommt doch der Porthos vor ... Es ist übrigens nicht in den *Drei Musketieren*, es ist in *20 Jahre später*. Porthos ist groß, stark, ein bißchen blöd. Er hat niemals in seinem Leben gedacht, verstehen Sie. Und eines Tages soll er eine Bombe in einem unterirdischen Gewölbe zur Explosion bringen. Er erklärt sich bereit. Er legt seine Bombe, er zündet die Lunte an, und dann will er sich natürlich aus dem Staube machen. Und während er läuft, fängt er plötzlich an zu denken. An was denkt er? Er fragt sich, wie es kommt, daß er einen Fuß vor den anderen setzen kann. Das ist Ihnen doch sicher auch schon mal passiert, nicht? Und da hört er auf zu laufen, zu gehen, er kann nicht mehr, er kann nicht mehr vorwärts gehen. Alles geht in die Luft. Das Gewölbe bricht über ihm zusammen. Mit seinen Schultern hält er es auf, er ist ziemlich stark ... Aber schließlich, nach einem Tag oder zweien, was weiß ich, wird er erdrückt, er stirbt ... Das heißt, zum erstenmal denkt er, und da stirbt er daran.
Warum erzählen Sie mir solche Geschichten?
Nur so, um – um irgendetwas zu sagen.

Zwanzig Jahre später

Die andere romantische Tradition: Er ist von Nerval behaust, sagt Deleuze von Rivette, er liebt die Töchter des Feuers.

Die Sonne begann gerade hinter Capri zu sinken, und der Mond ging langsam neben dem mit seinem leichten Rauchbaldachin bekrönten Vesuv auf. Ich setzte mich auf einen Stein, betrachtete die beiden Gestirne, die man in diesem Tempel lange unter den Namen Osiris und Isis angebetet hatte, unter mystischen, auf ihre verschiedenen Phasen anspielenden Attributen, und fühlte mich von einer starken Gemütsbewegung ergriffen. Ich, der Sohn eines eher skeptischen als ungläubigen Jahrhunderts, hin- und hergerissen zwischen zwei entgegengesetzten Schulen, derjenigen der Revolution, die alles leugnete, und derjenigen der sozialen Reaktion, die vorgibt, die Gesamtheit der christlichen Anschauungen wieder aufleben zu lassen, sollte ich mich verleitet sehen, alles zu glauben, wie unsere Väter, die Philosophen, sich hatten verleiten lassen, alles zu verneinen? Ich dachte an das herrliche Vorwort zu den „Ruinen" von Volney, der den Genius der Vergangenheit auf den Ruinen von Palmyra erscheinen läßt und dem solch erhabene Eingebungen lediglich die Kraft verleihen, Stück für Stück das ganze Gefüge der religiösen Traditionen der Menschheit zu zerschlagen! So ging unter den Schlägen der modernen Vernunft auch Christus zugrunde, der letzte Verkünder, der im Namen einer höheren Vernunft vordem die Himmel entvölkert hatte. O Natur! O ewige Mutter! war dies wirklich das Schicksal, das du dem letzten deiner himmlischen Söhne zugedacht hattest? Ist es so weit gekommen mit den Sterblichen, daß sie alle Hoffnung und allen Zauber von sich weisen, und als der unerschrockenste deiner Jünger diesen heiligen Schleier lüftete, o Göttin zu Sais! stand er da von Angesicht zu Angesicht dem Bild des Todes gegenüber?
Wenn der fortschreitende Verfall der Religionen dieses Ergebnis nach sich zieht, wäre es dann nicht tröstlicher, man fiele in das entgegengesetzte Extrem und versuchte, wieder zu den Illusionen der Vergangenheit zurückzukehren?

Die Unbeweglichkeit des Todes

Der Himmel bewahre uns vor den Aposteln des Monotheismus, des konzentrierten Blicks. Was wir brauchen, ist das Kino der Digression. Der Abschweifung und des Aufschubs. Wo man der Magie des Apparats erliegen kann, ohne aus dem Spaß daran einen Akt der Weihe zu machen.
Wie zwei altkluge Kids schwärmen Wenders und Handke sich in 3 AMERICAN LPs gegenseitig vor vom amerikanischen Kino und der amerikanischen Musik, aber dann hat Wenders angefangen begreifen zu wollen, was in seinen Bildern und durch sie mit ihm passiert.

Es ist wahr, das Kino läuft Gefahr zu sterben. Wir dürfen jedoch andere Aspekte dieses Problems nicht übersehen. Der Einfluß des Fernsehens auf die Mentalität und die Sehgewohnheiten – auf alle, besonders auf die Kinder – ist offen-

sichtlich. Andererseits ist nicht zu leugnen: Uns erscheint die Lage besonders ernst wohl auch aus dem Grund, weil wir einer anderen Generation angehören. Stattdessen sollten wir versuchen, uns den Darstellungsformen der zukünftigen Welt anzupassen ...

Natürlich mache ich mir auch Gedanken über die Zukunft des Kinofilms, wie wir ihn kennen. Wir hängen am Film, weil er uns so viele Möglichkeiten gab, auszudrücken, was wir fühlten und was wir glaubten, sagen zu müssen. Aber mit der Aneignung des Spektrums neuer technischer Möglichkeiten wird dieses Gefühl verschwinden. Eigentlich gab es immer diese Diskrepanz zwischen der heutigen und der zukünftigen Mentalität, die wir noch nicht vorhersehen können. Wer weiß, wie Häuser in Zukunft aussehen – diese Bauten, die wir durchs Fenster sehen, werden morgen wahrscheinlich gar nicht mehr existieren. Wir müssen nicht an die unmittelbare, sondern an die weitere Zukunft denken; wir müssen uns Gedanken machen über die Voraussetzungen einer Welt für die Menschen von morgen.

Ich bin da nicht so pessimistisch. Immer habe ich versucht, mich denjenigen Ausdrucksformen anzupassen, die am besten mit der Gegenwart korrespondieren. Video habe ich schon für einen meiner Filme benutzt; ich habe Experimente mit Farbe gemacht und die Wirklichkeit bunt angemalt. Es war noch eine grobe Technik, aber immerhin schon ein Vorgriff auf Video. Und ich möchte weiterhin Experimente in dieser Richtung unternehmen, weil ich glaube, daß wir mit den Möglichkeiten von Video auch ein anderes Gefühl von uns selbst bekommen werden ...

Schon in DESERTO ROSSO habe ich das Problem der Anpassung behandelt – der Anpassung an neue Technologien, an verschmutzte Luft, die wir wahrscheinlich einatmen werden. Selbst unser Organismus wird sich verändern – wer weiß, was da noch auf uns zukommt. Wahrscheinlich wird sich die Zukunft mit einer heute unwahrscheinlichen Rücksichtslosigkeit präsentieren. – Ich kann mich jetzt nur wiederholen; ich bin kein guter Redner, auch kein guter Theoretiker. Lieber arbeite ich praktisch, lieber experimentiere ich, als daß ich darüber rede. Mein Gefühl ist: Es wird gar nicht so schwer sein, uns in neue Menschen zu verwandeln, die den neuen Technologien besser angepaßt sind.

Rivette, Blake Edwards, Antonioni... Das ist das moderne Kino. Was hat Wenders wirklich verstanden damals, Mai 1982, im Chambre 666, Hotel Martinez, Cannes?

Überleben in den Niederlagen, hat eine schöne Reflexion über das Filmemachen in Deutschland, Anfang der Achtziger geheißen, ein Titel, der eine amerikanische Einstellung signalisiert.

Das Ende der Welt, dazu die Bilder vom Anfang eines Films aus den Fünfzigern:

Ein Schlachtfeld, über das eine Kolonne müder Krieger zieht, ein Echo des *Glory Hallelujah* – Ein Offizier, der nach dem Diensthabenden fragt, und auf die Antwort „Captain Flagg" von einem blitzartigen Erinnern durchzuckt zu werden scheint. Ein Mädchen, das durch verwinkelte Kleinstadtgäßchen läuft, marschierenden Soldaten entgegen, wie früher Maureen O'Hara. Eine Gaststube, die gerichtet ist wie eine Bühne, für den Auftritt des Trupps, Bänke und ein Klavier, und dann kommen die Soldaten, einer setzt sich ans Klavier, und schon stampft Jack Pennick durchs Bild ...

WHAT PRICE GLORY beginnt so, von John Ford, aber was da beginnt, hat mit dem gewohnten Kino nichts mehr zu tun, mit seinem Erzählen und seinen Geschichten. Es ist ein Film nur noch aus Erinnerung.

Ein Film, auf den man demnächst wieder zurückkommen sollte. *Fritz Göttler*

(Zitiert: Dialog aus *La belle noiseuse*, Raymond Roussels *Locus Solus*, Dialog aus *Vivre sa vie*, Nerwals *Les filles du feu*, Antonionis Statement aus *Chambre 666*)

GERE/GIER:

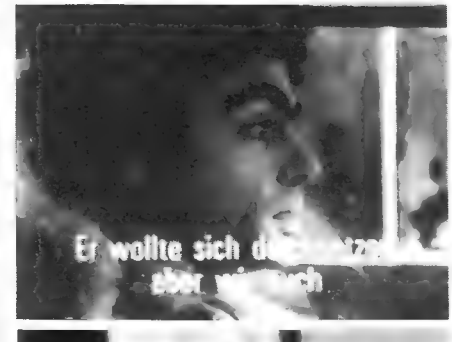
Ein Amerikaner in Paris: Eine Geschichte an der Grenze von Realität und Fiktion. Das eine ist ohne das andere nichts wert. So gehen Einbildung und Abbildung zusammen. Depardon hat in diesem Film über seine einstigen Kollegen der Fotoagentur Gamma den Alltag des Bildermachens so schön und genau beschrieben wie David Thomson in DESERT EYES. Man kann darin erfahren, wie sich im Kino das Bild vom Körper gelöst hat, wie dessen Zerstükkelung durch Einstellungen ihn in eine Einbildung verwandelt. Präsenz ist also nur Image. Man erfährt es, weil die Inszenierung hier eine andere ist. In der Choreographie von Jagen und Fliehen, von Verhandlung und Verweigerung, von Bewegung und Stillstand, zeichnet sich die Wechselwirkung von Image und Imagination deutlicher ab. Die Photographen wollen nur das Image, den Amerikaner in Paris, ohne Sonnenbrille vor dem Trocadero. Da lassen sie nicht mit sich handeln. Die Momentaufnahme, die Wirklichkeit interessiert sie nicht. Der geraubte Blick mit dem Teleobjektiv ist nur eine Notlösung. Dabei ist diese Verkürzung der Perspektive der intimere Blick. Aber möglicherweise ist auch das nur eine Sache der Inszenierung: Nackenansicht mit Sonnenbrille in grobem Korn. Man hat sich daran gewöhnt, das als Pornographie des Images zu lesen. Auch deshalb, weil diese Perspektive dem Blick des Scharfschützen auf sein Opfer gleicht. Je größer also die Distanz des Abgebildeten, desto größer auch die vermeintliche Nähe. Und so entspricht Depardon schließlich ganz beiläufig den Erwartungen. Aus der Ferne fängt er das Bild ein, das die Geschichte des Stars erzählt: Gere pour Femmes. *malt*

Immer haben Sie sich
Brille versteckt

ad,sorry

nehm ich mal
Kamera

Du bist ein richtiges Arschloch



Nehmen Sie die Brille

femme

Beeilt euch!

Ich bin privat

IN ZAHLEN:

9½ Wochen gute Geschäfte machen noch lange keinen heißen Sommer

Es war kein Sommer fürs Herz und keiner für die Rekordbücher. Drei Sommerpremieren übertrafen die 100 Mio. Dollar-Barriere, aber alles andere wäre eine Katastrophe gewesen. Neun Wochen lang lief das Geschäft auf Hochtouren, aber das hatte niemand anders erwartet: Mit WHAT ABOUT BOB?, BACKDRAFT, CITY SLICKERS, ROBIN HOOD, THE NAKED GUN 2½ und TERMINATOR 2 liefen beinahe jedes Wochenende erwartete Hits an, und die potentiellen Erfolgsfilme, die dann doch keine wurden, sind hier gar nicht miteinbezogen. So ist die Erfolgsquote insgesamt ziemlich mager: auf sechs Filme, die besser abschnitten als erwartet, kamen 17 Enttäuschungen und sage und schreibe neun Katastrophen. (In der zweiten Sommerhälfte kamen – bei 24 Premieren – auf sieben Filme innerhalb der Erwartungen elf Enttäuschungen und sechs Katastrophen!) Noch schlechter wird die Quote, wenn man bedenkt, daß ROBIN HOOD und T2 nur deshalb „über den Erwartungen" liegen, weil so viele Branchenkenner den beiden Filmen ein schlimmes Schicksal prophezeiten, und weil CITY SLICKERS zwar über den ersten Erwartungen lag, zuletzt aber allgemein unter den Top-Hits des Sommers erwartet wurde. Dazu kommen 101 DALMATIANS, der einfach noch besser lief als die letzten Disney-Wiederaufführungen, und Kenneth Branaghs DEAD AGAIN, dem wenig Chancen eingeräumt worden waren, weil Paramount ihn ziemlich lange versteckte. Bleibt letztlich nur eine einzige große Überraschung.

Der Gewinner

Ein Film von einem Schwarzen über schwarze Jugendliche, aber keine Komödie und trotz des Themas (Jugendbanden) kein Action-Film, sondern eher ein Drama: *Columbia* hatte mit BOYZ N THE HOOD einen Kritikerhit, der kurz vor Sommeranfang für Furore beim Festival von Cannes gesorgt hatte. Aber wie sollte der Film unters Volk gebracht werden? Als *limited release* mit wenig Kopien und der Hoffnung auf gute Mundpropaganda? Oder im Massenstart auf die Gefahr hin, daß der Film keine Zeit haben würde, ein Publikum zu finden? *Columbia* riskierte eine Mischung aus beidem: 829 ausgewählte Kinos zeigten den Film am ersten Wochenende, und das Publikum sorgte für den Rest. Die Zuschauer brachten das mit, was dem Film ein wenig fehlt: Emotionen. So kam es zu Ausschreitungen und Berichten, und schnell war der Film in aller Munde. Und da es trotz der Randale keine negative Stimmung in der Presse gab, sondern ganz im Gegenteil viele den Film verteidigten, weigerten sich nur wenige Kinos, den Film weiterzuspielen. Aber auch alle Publicity der Welt hätte ohne grundsätzliches Potential nicht dazu führen können, daß der Film in den ersten drei Tagen 10 Millionen Dollar einspielte. Und im Gegensatz zu den meisten Konkurrenten hatte BOYZ N THE HOOD genügend Standfestigkeit, um bei einem lächerlich kleinen Budget (die Werbekosten waren höher!) über 55 Mio. Dollar einzuspielen.

Die Verlierer

Es gab so viele, daß man gar nicht weiß, wo man anfangen soll. Insgesamt war es das ganze amerikanische Kino. Denn die Konkurrenz wünscht zwar keinem anderen den Erfolg, aber erst recht GAR KEINEM den Mißerfolg. Ganz einfach: Wenn viele Leute ins Kino gehen, entschließen sie sich eher, auch noch in einen anderen Film zu gehen, als wenn sie zu Hause bleiben. Aber in der zweiten Sommerhälfte ging die Waage kontinuierlich nach unten. Alle großen Hoffnungen der zweiten Sommerhälfte enttäuschten, ja schlimmer noch: sie gingen unter. DELIRIOUS mit John Candy und Mel Brooks' LIFE STINKS sollten helfen, MGM zu sanieren, trugen aber stattdessen dazu bei, den Verleih in eine noch größere Krise zu treiben; STONE COLD sollte nach der Vorstellung der *Columbia*-Leute T2 Paroli bieten, schaffte es aber nicht einmal, bis zur Premiere von T2 in den Kinos zu bleiben; DUTCH sollte dem Fernseh-Komiker Ed O'Neill zu einer Kinokarriere und der Fox zu einem weiteren *offbeat*-Hit aus der Fabrik von John Hughes verhelfen, aber O'Neills Fans blieben lieber gleich vorm Fernseher (damit war auch das dritte Hughes-Projekt-91 ein Flop – und auch CURLY SUE sieht nicht gerade wie ein Hit aus); ANOTHER YOU galt als sicherer Hit für *TriStar*, erwies sich dann aber wie THE RETURN TO THE BLUE LAGOON als *dead on arrival*. All diese Filme waren Katastrophen, aber sie waren lange nicht die schlimmsten Reinfälle des Sommers. Die waren in anderen Sphären zu finden.

Hudson Duck

Schon Weihnachten 1990 konnte beim Trailer von HUDSON HAWK keiner lachen. Sollte *TriStar* das mitbekommen und weitergeleitet haben, wäre vielleicht verständlicher, daß noch mehr dumme Gags in den Film eingebaut wurden; teuer genug waren die Anstrengungen, es Bruce Willis in jedem Punkt rechtzumachen, ohnehin (dabei hatte Willis bisher bei TriStar nur einen kleinen Hit, BLIND DATE, dafür aber mit SUNSET einen kapitalen Flop). Dann kam die schon legendäre Pressevorführung in New York, wo kräftig gelacht wurde, aber nur deshalb, weil das Publikum sich mit eigenen Scherzen bei Laune hielt. So einhellige Verrisse wie beim Start in der einträglichsten Stadt Amerikas gab es wohl noch nie. Und dachten die Verantwortlichen bei *TriStar* anfangs noch, das sei nur eine übliche Kritikerreaktion, wurden sie von den Zuschauern bald eines besseren belehrt. Einem mißratenen ersten Wochenende (am viertägigen Memorial Day Weekend reichte es nur zu 7 Mio. Dollar) folgten Verluste von jeweils über 50% an den fünf darauffolgenden Wochenenden. Woraufhin sich *Variety* beinahe erstaunt zeigte, als der Film in Europa nicht ganz so schnell abfiel. Aber auch die Geschichte von HUDSON HAWK war letztlich nicht die schlimmste des Sommers.

Dying Young

Alle hatten gemutmaßt, die Nicht-Heirat von Julia Roberts sei eine weitere Werbeaktion für DYING YOUNG gewesen. Doch dann wurde der Film seinem Titel gerecht. Bis zuletzt hatte man bei der Fox überlegt, den Titel zu ändern, aber dann war es schon zu spät. Statt der erhofften Fortsetzung von Roberts-Hits (und der Erfüllung der gewagten *Premiere*-Prognose, DYING YOUNG werde T2 und ROBIN HOOD schlagen) hagelte es Verrisse und gab es wenige Zuschauer. Neuerdings hofft die *Fox* darauf, daß der Film auf Video „entdeckt" wird. Und immerhin standen am Ende über 30 Millionen Dollar zu Buche.

Der Verlierer

Das kann der Verlierer des Sommers von seinem Hoffnungsträger nämlich nicht behaupten: Jeffrey Katzenberg hatte den enttäuschendsten Sommer seit seinem Amtsantritt. WHAT ABOUT BOB? lief passabel, überraschte aber niemanden und war sehr teuer; WILD HEARTS CAN'T BE BROKEN, ein Tränendrüsendrücker, ging schon am *MDW* unter; TRUE IDENTITY war wie DUTCH der mißlungene Versuch, einen TV-Star ins Kino zu bringen; THE DOCTOR, das Rührstück mit William Hurt, konnte außerhalb der Großstädte kaum jemanden zum Heulen bringen; und die beiden größten Hoffnungen von *Buena Vista*, V.I. WARSHAWSKI und THE ROCKETEER, waren (wenn auch auf unterschiedlichem Niveau) so schwach, daß sie nicht einmal ihr Nahziel – sprich: eine Fortsetzung – erreichten Film. Katzenberg wollte beide Filme zu einer Serie (à la LETHAL WEAPON bzw. James Bond) ausbauen. Stattdessen brachten nicht einmal die ersten Teile ihre Unkosten wieder rein. So ein durchwachsener Sommer mit nur einem Hit (wie gesagt: ausgerechnet die Wiederaufführung 101 DALMATIANS) kann jedem Studio passieren. Aber Katzenberg wird nach seinem Memo nun einmal um so kritischer betrachtet, auch wenn die Filme mit dem von ihm propagierten ausgeprägten Sinn für Sparsamkeit frühestens im nächsten Jahr anlaufen werden. So aber wird in Hollywood schon fleißig spekuliert, ob Katzenbergs siebtes Jahr nicht das verflixte sein wird. *Mp*

Sommer 1991

	Start	Einnahmen am 1. Wochenende/ Kinos	Höchste Kopienzahl/ wieviel. WE	%-Entwicklung an den darauffolgenden Wochenenden[1]					Einnahmen am sechsten WE/ Kinos	%-Vergleich zum ersten WE	Einnahmen bis zum 2. 9./ Wochen		Wert[3]	Plazierung 1. WE	Sommer[4]	Gesamt[5]	MPAA[6]	Budget *negative*[7]	p & a[8]	Quotient Einnahmen: Budget
WHAT ABOUT BOB? (BV)	17.5.	9.216.334/1463	(1805/4.)	+22*	−43**	−24	−30	−14	2.9/1707	−68 %	○	61.7/16	☆	12.	6.	12.	PG	35	20	1.1
STONE COLD (Col)	17.5.	2.811.154/1729	(1729/1.)	−37*	−21**	−84	−52	–	–	–		8.5/ 5	−−	32.	30.	86.	R	23	10	0.26
BACKDRAFT (U)	24.5.*	15.723.480/1852	(1983/4.)	−42**	−29	−19	−13	−20	3.6/1829	−77 %	○	75.1/15	☆	4.	5.	10.	R	40	24	1.19
HUDSON HAWK (Tri-Star)	24.5.*	7.082.820/2071	(2072/2.)	−56**	−53	−59	−72	−50	0.1/ 218	−98 %		17.2/11	−−	16.	26.	57.	R	55	25	0.21
THELMA & LOUISE (MGM)	24.5.*	6.101.297/1179	(1180/4.)	−32**	−27	−18	+ 6	−15	2.2/1081	−64 %	○	41.6/15	☆	19.	11.	20.	R	22	13	1.2
ONLY THE LONLEY (Fox)	24.5.*	5.997.993/1521	(1553/2.)	−40**	−42	−39	−38	−40	0.4/ 561	−92 %		20.0/ 8	−	21.	23.	50.	PG 13	21	14	0.57
DROP DEAD FRED (New Line)	24.5.*	3.625.648/ 851	(933/2.)	−34**	−49	−33	−36	−32	0.3/ 466	−90 %		13.8/13	−	27.	27.	70.	PG 13	10	7	0.81
WILD HEARTS . . . (BV)	24.5.*	2.710.416/1662	(1662/2.)	−53**	−59	−44	−47	−36	0.1/ 203	−96 %		7.2/12	−	33.	32.	94.	G	10	8	0.4
SOAPDISH (Par)	31.5.	6.736.380/1275	(1275/4.)	−35	−22	−16	−26	+30	2.6/1080	−61 %	○	36.4/14	☆	17.	15.	25.	PG 13	22	14	1.03
CITY SLICKERS (Col)	7.6.	13.032.121/1992	(2171/5.)	−13	− 5	−17	− 8	−29	5.8/2151	−55 %	●	112.6/13	+	5.	3.	6.	PG 13	19	18	3.3
JUNGLE FEVER (U)	7.6.	5.332.860/ 636	(844/3.)	− 3	−22	−37	−21	−50	1.0/ 570	−81 %	○	31.7/13	☆	24.	18.	33.	R	12	10	1.45
DON'T TELL MOM . . . (WB)	7.6.	4.233.415/1802	(1817/2.)	−20	−18	−39	−47	−61	0.3/ 388	−92 %	○	24.1/13	−	26.	20.	39.	PG 13	12	14	0.94
ROBIN HOOD (WB)	14.6.	25.625.602/2369	(2369/4.)	−29	−29	−20	−30	−19	5.8/2141	−77 %	●	150.4/12	+	2.	2.	2.	PG 13	55	30	1.9
DYING YOUNG (Fox)	21.6.	9.725.885/1522	(1522/2.)	−52	−32	−50	−53	−42	0.4/ 413	−96 %		32.3/10	−−	10.	17.	32.	R	22	16	0.85
THE ROCKETEER (BV)	21.6.	9.600.754/1616	(1903/2.)	−25	−27	−46	−42	−49	0.8/ 741	−91 %	○	44.6/11	−	11.	10.	19.	PG	40	25	0.69
THE NAKED GUN 2 1/2 (Par)	28.6.	20.817.139/2378	(2378/2.)	−44	−37	−24	−27	−45	2.2/1466	−89 %	○	83.3/10	☆	3.	4.	8.	PG 13	23	20	1.98
TERMINATOR 2 (Tri-Star)	3.7.	31.765.506/2274	(2495/5.)	−35	−28	−26	−22	−22	6.7/2389	−79 %	●	183.1/ 9	+	1.	1.	1.	R	94	31	1.6
PROBLEM CHILD 2 (U)	3.7.	5.372.880/1464	(1500/2.)	−38	−48	−30	−44	−17	0.5/ 429	−90 %	○	23.7/ 9	−	23.	21.	41.	PG 13	14	10	1
REGARDING HENRY (Par)	10.7.	6.146.782/ 800	(1090/7.)	0	−33	−31	−36	−22	1.4/1090	−77 %	●	38.3/ 8	−	18.	13.	21.	PG 13	30	22	0.81
101 DALMATIANS (BV/WA)	12.7.	10.279.044/1777	(1825/2.)	−24	−33	−31	−30	−23	1.8/1713	−82 %	●	55.6/ 8	+	7.	7.	13.	G			
BOYZ N THE HOOD (Col)	12.7.	10.023.462/ 829	(917/3.)	−27	−35	−23	−36	−17	1.9/ 895	−81 %	●	49.4/ 8	++	9.	9.	15.	R	5	9	4
POINT BREAK (Fox)	12.7.	8.514.616/1615	(1625/2.)	−33	−29	−43	−45	−13	1.1/ 878	−87 %	●	37.8/ 8	☆	13.	14.	22.	R	22	16	1.1
BILL & TED'S BOGUS . . . (Orion)	19.7.	10.241.500/1620	(1649/2.)	−47	−49	−48	−23	−31	0.7/ 901	−93 %	○	35.0/ 7	−	8.	16.	24.	PG 13	19	10	1.27
DUTCH (Fox)	19.7.	1.867.415/1232	(1232/1.)	−64	−83	−51	–	–	–	–		4.2/ 4	−−	38.	38.	114.	PG 13	18	8	0.16
THE DOCTOR (BV)	24.7.[9]	3.541.742/ 424	(958/9.)	+31	−21	+21*	−48**				●	25.5/ 6	☆	29.	19.	26.	PG 13	17	12	1.21
MOBSTERS (U)	26.7.	6.030.585/1441	(1449/2.)	−49	−55	−23	−53	−29*	0.3/ 325	−94 %	○	18.7/ 6	−	20.	24.	51.	R	20	14	0.56
V. I. WARSHAWSKI (BV)	26.7.	3.603.338/1133	(1133/2.)	−44	−68	−17	−73	+19*	0.1/ 153	−96 %	○	10.3/ 6	−−	28.	29.	76.	R	20	11	0.35
LIFE STINKS (MGM)	26.7.	1.920.215/ 865	(865/1.)	−69	−76	–	–	–	–	–		3.8/ 3	−−	37.	39.	119.	PG 13	14	6	0.19
ANOTHER YOU (Tri-Star)	26.7.	1.537.965/1287	(1278/1.)	−78	–	–	–	–	–	–		2.5/ 2	−−	42.	42.	127.	R	23	10	0.07
HOT SHOTS! (Fox)	31.7.	10.848.182/1929	(1999/3.)	−26	−21	−26	+15*	−49**	2.7/1664	−75 %	●	55.2/ 5	☆	6.	8.	11.	PG 13	20	14	1.9
DOC HOLLYWOOD (WB)	2.8.	7.251.854/1575	(1694/4.)	−14	−16	−19	+16*	−45**	2.6/1664	−63 %	●	39.9/ 5	☆	15.	12.	16.	PG 13	24	16	1.3
BODY PARTS (Par)	2.8.	3.032.258/1315	(1315/2.)	−56	−39	−63	−43*	–	–	–		8.4/ 5	−	31.	31.	88.	R	11	5	0.52
RETURN TO THE BLUE LAGOON (Col)	2.8.	1.277.428/1246	(1246/2.)	−81 (!)	–	–	–	–	–	–		2.3/ 2	−−	44.	43.	128.	PG	13	7	0.11
DOUBLE IMPACT (Col)	9.8.	7.574.703/1735	(1747/2.)	−40	−40	−10*	−36**				●	23.4/ 4	☆	14.	22.	36.	R	21	12	0.9
PURE LUCK (U)	9.8.	5.010.810/1561	(1569/2.)	−34	−39	− 9*	−45**				●	17.4/ 4	−	25.	25.	46.	PG	19	13	0.69
BINGO (Tri-Star)	9.8.	2.141.360/ 923	(933/2.)	−49	−42	− 3*	−52**				●	7.1/ 4	−	35.	33.	89.	PG	13	9	0.36
DELIRIOUS (MGM)	9.8.	1.803.059/1142	(1142/2.)	−50	−75	−30**					○	4.7/ 4	−−	39.	36.	109.	PG	14	5	0.25
THE COMMITMENTS (Fox)	14.8.[10]	1.366.223/ 104*	(588/7.)	−33**							○	2.3/ 3	☆	43.	44.	72.	R	5	4	–
MYSTERY DATE (Orion)	16.8.	1.952.569/1371	(1371/1.)	−53	−55*	−39**					○	5.1/ 3	−	36.	35.	101.	PG 13	10	6	0.37
BARTON FINK (Fox)	21.8.	268.561/ 11	(189/7.)	+18*	−42**						○	0.8/ 2	☆			112.	R	10	5	–
DEAD AGAIN (Par)	23.8.	3.479.395/ 450	(940/5.)	+82*	−31**						●	11.6/ 2	+	30.	28.	29.	R	16	10	1.35
HARLEY DAVIDSON . . . (MGM)	23.8.	2.200.549/1196	(1196/1.)	−33*	−51**						●	4.7/ 2	−	34.	37.	95.	R	14	8	0.27
DEFENSELESS (Seven Arts)	23.8.	1.590.433/ 666	(668/2.)	−12*	−43**						●	3.6/ 2	−	40.	40.	100.	R	11	5	0.37
TRUE IDENTITY (BV)	23.8.	1.541.581/ 824	(824/2.)	−30*	−55**						●	3.2/ 2	−	41.	41.	111.	R	12	7	0.26
SHOWDOWN IN LITTLE TOKYO (WB)	23.8.	454.192/ 140	(143/2.)	−20*	−58**						○	1.0/ 2	−	45.	45.	130.	R	12	6	0.77
CHILD'S PLAY (Col)	30.8.	5.718.940/2125	(2130/2.)	−47**							●	5.7/ 1	−	22.	34.	68.	R	12	6	0.77

Erklärungen:
Alle Umsätze in US-Dollar.

* Hier handelt es sich um viertägige Wochenenden (von Freitag bis Montag). Deshalb sind die Startergebnisse höher und die prozentualen Zugewinne größer als sonst. Dementsprechend größer sind allerdings auch die Verluste am darauffolgenden Wochenende (gekennzeichnet mit **).

1 Die letzten Werte bei den Filmen ab HOT SHOTS! beziehen sich auf das erste Wochenende nach dem Sommerende.

3 ++ = weit über, + = über, ☆ = in, − = unter, −− = weit unter den Erwartungen

4 Sommerzeit 24.5. – 2.9.

5 Vom 1.1. bis zum 20.10.91

6 Altersfreigaben nach den Bestimmungen der Motion Picture Association of America (MPAA):
G = General (für Zuschauer jeden Alters); PG = Parental Guidance suggested (für Zuschauer jeden Alters in Begleitung von Erwachsenen);
PG 13 = unter 13-jährige nur in Begleitung von Erwachsenen;
R = Restricted (unter 17-jährige nur in Begleitung von Erwachsenen);
NC 17-Filme gab es unter diesen Filmen nicht.

7 Reine Produktionskosten in Mio. Dollar

8 Kosten für *prints & advertising* (Kopien und Werbung). Jedoch exklusive der prozentualen Gewinnbeteiligung für Darsteller, Regisseur und/oder Produzent; Quelle: *Variety*.

9 THE DOCTOR startete zunächst nur in 6 Kinos. Die Kopienzahl wurde dann kontinuierlich erhöht: auf 150, 424, 801, 888, 922, 926 und schließlich auf 958.

10 Alan Parkers Film hatte in 8 Kinos Premiere und wurde nur langsam in mehr Kinos gezeigt.

●: Noch in vielen Kinos; ○: in wenigen Kinos

Thanks to Ira Sattler.

Abkürzungen: BV: Buena Vista; Col: Columbia; U: Universal; Fox: 20th Century Fox; Par: Paramount; WB: Warner Brothers;

Happy Birthday:

Lust for life: Kirk Douglas wird 75
Eine Hymne von Sathyan Ramesh

Ein Mann brennt. Seit fünfundvierzig Jahren ist er ein Magnet der Leinwand; man liebt oder haßt ihn – kalt läßt er niemanden. Der Mann fällt auf, er tritt ins Bild wie ein Rechteck auf Beinen. Aber der Rombus mit dem Krater im Gesicht ist aus Fleisch und Blut, er pulsiert und bebt, schmiegt sich in Geschichten von Kriegern und Rebellen, von Bösen und Schönen; Geschichten, die das Kino jung halten. Jung wie Kirk Douglas.

Cast a Giant Shadow

Sie waren die Erben von Spencer Tracy und Clark Gable, sie zeugten die Generation der Paul Newmans, Steve McQueens und Sidney Poitiers, doch nie zeigte Hollywood mehr Energie als in den großen Jahren von Robert Mitchum und Gregory Peck, Richard Widmark und Anthony Quinn, Yul Brynner und Charlton Heston und – Burt Lancaster und Kirk Douglas. Ihre Namen stehen für staubbedeckte Sättel und lange Küsse, ihre Gesichter erzählen von Einsamkeit und Unnachgiebigkeit, und nicht selten waren ihre Dialoge so kernig wie die Tode, die sie starben.

Kirk aber war noch ein wenig anders, mehr *widmark* als *peck*; er war immer böser, amoralischer, aber auch komischer als der Rest. Den hüftschwingenden Harpunier aus 20000 LEAGUES UNDER THE SEA legte er als muskelbepacktes Kind an, sein narbenbedeckter MAN WITHOUT A STAR war im Grunde ein reiferer Tom Sawyer.

Kirk Douglas als Produkt jahrelanger Kompensation: Weitaus kleiner als Gregory, nicht so schön wie Bob oder Yul, Charlton schnappte ihm die fetten Bibel-und-Säbel-Rollen weg, und vor allem sein Freund Burt war stets beliebter. Also drehte Kirk auf.

The Bad and the Beautiful

Gleich mit CHAMPION, seinem achten Film und der ersten wirklichen Hauptrolle, prägte er seinen unverwechselbaren, unnachahmlichen Typus, und obwohl er später in SPARTACUS oder LONELY ARE THE BRAVE faszinierende, aber sehr reine Helden darstellte, sollte er dank CHAMPION, ACE IN THE HOLE, DETECTIVE STORY und THE BAD AND THE BEAUTIFUL für alle Zeiten zum *„bestgehaßten Mann Hollywoods"* werden. Seine Figuren waren unberechenbar, aber charmant; brutal und wild, aber auch leidenschaftlich und attraktiv. Als Zentrum der Handlung zeigte Douglas Helden der Zerstörung, die verloren, was sie liebten; die jedoch niemand bezwang, bis sie ihren eigenen Untergang herbeiführten. Daß diese Geschichten – so anachronistisch die Filme heute auch aussehen mögen – ihre Wirkung bis heute bewahrt haben, liegt auch an ihren Regisseuren: Stanley Kramer, Billy Wilder, William Wyler und Vincente Minnelli vertrauten auf die Kraft ihrer Vorlagen und der Ensembles, und sie zügelten ihren Hauptdarsteller gerade soweit, daß er nicht die Kulissen mit seiner geballten Lust einriß. Dabei waren gerade diese vier Unternehmen durchaus riskant: Weil Douglas' Charaktere kompromißlos blieben und zu ihrem konsequenten Ende geführt wurden, hätte ein großes Publikum seine Gunst versagen können. Noch dazu mußte sich

der relativ junge Schauspieler Douglas gerade bei DETECTIVE STORY in einem Aufgebot von großartigen Bühnendarstellern (der expressive Joseph Wiseman, der wundervolle William Bendix) behaupten – was ihm anscheinend mühelos gelang.

A Man to Respect

Natürlich ist Kirk in seinem Element, wenn er Banjo spielen, Wikinger in die Schlacht führen, die betrunkene Geliebte in den Pool werfen, schlicht: sich verausgaben darf.

Doch sogar der erfolgreiche Produzent Douglas hat das Arbeitstier, den *over-actor* Douglas immer wieder zu bremsen gewußt: Der verhaltene, konzentrierte Douglas aus schönen Werken wie SEVEN DAYS IN MAY, LAST TRAIN FROM GUN HILL und PATHS OF GLORY ist kein bloßer *tough guy* mehr – er ist ein Charakter. Sogar, wenn er als Colonel Dax in Kubricks großen (Anti-)Kriegsfilm den Verteidiger von drei Soldaten spielt, die wegen „Feigheit vor dem Feind" erschossen werden sollen, hält er sich zurück und stellt sich ganz in den Dienst des Films. Vier Jahre später, in dem vergessenen TOWN WITHOUT PITY, wird er diese Rolle noch einmal spielen, ungleich verzweifelter, und er wird an seiner eigenen Härte zerbrechen.

TOWN WITHOUT PITY ist noch auffindbar, in gut sortierten Leichenhallen der Videowelt, und mit ihm ein anderes, kleines Juwel: STRANGERS WHEN WE MEET, Anfang der Sechziger das Gegenstück zum Liebesfilm der Vierziger und Fünfziger, mit einer etwas konstruierten Geschichte, aber starken Gesichtern – Barbara Rush, Walter Matthau, Kim Novak und dem Mann, der zu diesem Zeitpunkt schon seinen großen Aufstand vorbereitete; gegen das alte Rom, die Sklaverei, vor allem aber gegen BEN HUR.

Act of Love

Mit SPARTACUS kann man aufwachsen. Seit dreißig Jahren ist er immer wieder zu sehen, in Programmkinos, auf dem Bildschirm. Stets wirkt er neu; je älter er wird, desto mehr Facetten offenbart er: Zuerst ein großes Abenteuer, ein blutiges Melodram, wird er später zum monumentalen Liebesfilm, und wer hinsehen will, entdeckt auch das politische Kammerspiel mit bewährter Gültigkeit, die Blicke in die Abgründe des Menschen. Große Gefühle, böse Leidenschaften: SPARTACUS ist ihr Dokument, ein Jahr nach dem übermäßigen Erfolg von BEN HUR, in dem Douglas beinahe die Hauptrolle gespielt hätte, der aber lang nicht so vielschichtig und spannend war.

Die Gier nach dem Leben, der Kampf um die Freiheit, Sadismus und Todesahnung, große Freundschaften und tiefer Haß: SPARTACUS ist ein Film mit Peter Ustinov und Laurence Olivier, Charles Laughton, Jean Simmons, Woody Stroode und Tony Curtis, und er ist ein Film von Stanley Kubrick, der damit den intelligentesten, den besten Monumentalfilm geschaffen hat.

Kino der Momente: Der tausendfache Ruf „Ich bin Spartacus!" lebt weiter in der Parodie von Monty Python; Jean Simmons und Kirk Douglas finden zu einer reifen, starken Liebesgeschichte, für die Kubrick ein schönes Bild entworfen hat: Der Anführer des Sklavenaufstandes schmiegt sich suchend in den Schoß seiner Frau.

Doch SPARTACUS besteht eigentlich aus zwei Filmen; aus dem fertigen, schließlich erfolgreichen Ergebnis, und aus den drei Jahren seiner Entstehung, die sich lohnen, bei Roland Lacourbe und Peter Ustinov, aber vor allem beim Titelhelden selbst nachzulesen:

»Und dann schob auch noch Charles Laughton seinen Bauch und sich selbst in meine Garderobe. Ich mußte an Bertolt Brechts Gedicht „Der Bauch Laughtons" denken:

„Hier war er: nicht unerwartet, doch nicht gewöhnlich / Und gebaut aus Speisen, ausgekürt
In Muße, zur Kurzweil,
Und nach gutem Plan, vortrefflich ausgeführt."

„Ja, Charles, was ist?"

„Ich bin sehr bekümmert."

„Was ist denn los, Charles?"

Er schmollte mit seiner berühmten Unterlippe. „Ich werde Sie verklagen."

Ich war platt. „Warum, Charles?"

„Ich werde Ihnen große Schwierigkeiten bereiten."

Es war nicht zu fassen. Ich begann zu lachen. Meine Mutter war vor kurzem gestorben; mein Geschäftsführer, der für mich so etwas wie ein Vater gewesen war, hatte mich finanziell ruiniert; Jean Simmons fiel für mehr als einen Monat aus; Tony Curtis saß im Rollstuhl; ich arbeitete an einem Filmepos nach dem Drehbuch eines Ex-Strafgefangenen, der auf der Schwarzen Liste stand, hinkte dem Zeitplan um Monate hinterher, lag um mehr als das Doppelte über dem Etat ... Und nun wollte mich Charles Laughton auch noch verklagen! Ich konnte nicht aufhören zu lachen. Charles sah mich eigentümlich an. Inzwischen lachte ich hysterisch. Während er vor sich hinmurmelnd hinauswatschelte, rief ich ihm hinterher: „Na los! Verklagen Sie mich! Was zum Teufel interessiert mich das?" Nie habe ich herausgefunden, warum er mich eigentlich vrklagen wollte.«

Champion

Trotz seiner Leistungen als Spartacus oder van Gogh hat er oft genug die zweite Geige gespielt, hinter Rock Hudson, John Wayne oder natürlich Burt Lancaster. Überraschenderweise fielen Douglas' Parts dafür immer spektakulärer aus als die eigentlichen Hauptrollen, boten mehr Fleisch und interessantere Entwicklungen. In THE LAST SUNSET verliebt er sich als heißblütiger Mörder in ein sechzehnjähriges Mädchen, um kurz darauf in ihr die eigene Tochter zu erkennen. Diese Neben-Handlung läßt Hudsons blasse Heldendarbietung völlig vergessen.

Und in GUNFIGHT AT THE O.K. CORRAL gibt er einen so hinreißend schwindsüchtigen Doc Holliday, daß Lancaster als Wyatt Earp die Lustlosigkeit förmlich anzusehen ist. Zu diesem grandiosen Western von John Sturges schrieb die *New York Times*, daß Lancaster am Ende bekümmert sei, seinen Freund Kirk nach San Francisco gehen zu sehen, während er Rhonda Fleming am Hals habe.

Holliday, der nicht daran denkt, aus Gesundheitsgründen sein mörderisches Leben zu ändern, ist stellvertretend für die vielen Charaktere aus Douglas' Filmen, die bewußt zum Tod tendieren: In THE LAST SUNSET entfernt er vor dem Duell mit Rock Hudson alle Patronen aus seiner Waffe; in THE VIKINGS zögert er, Tony Curtis zu töten – und wird von ihm umgebracht; als Spartacus weiß er schon früh, daß die Sklaven letztlich keine Chance haben; dem BROTHERHOOD gibt er ein Gewehr, damit der ihn selbst im Auftrag der Mafia erschießen kann. Nichts jedoch ist schlimmer als der Moment, in dem der letzte Cowboy Jack Burns nach geglückter Flucht von einem Laster mit Kloschüsseln überfahren wird – LONELY ARE THE BRAVE.

Tatendurstig und auch eitel, wie Douglas ist, konnte ihm die Karriere als Filmstar nicht reichen. Zweimal führte er Regie, doch während der letzte Versuch, POSSE, vor allem seinen eigenen hohen Maßstäben nicht genügen kann, schmeichelt es der „Schatzinsel"-Verfilmung SCALAWAG noch, sie zu den fünf schlechtesten Werken ihres Jahrzehnts zu rechnen.

Besser fuhr Kirk im Fernsehen: MONEYCHANGERS nach Arthur Haley bleibt ein beachtlicher Mehrteiler – auch hier bekannt als *Die Bankiers*.

Und am Broadway brachte Douglas als Produzent und Hauptdarsteller ein Stück heraus, das leider erst fünfzehn Jahre später und in Verbindung mit seinem Sohn Michael und Jack Nicholson ein Welterfolg als Film werden sollte: Ken Keseys ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST.

GUNFIGHT AT THE O.K. CORRAL: ***Kirk kümmert sich um Burt.***

Über seine Kämpfe, auch in New York akzeptiert zu werden, lohnt es sich, mehr zu lesen – in seiner Autobiographie *„The Ragman's Son"* (hierzulande „Weg zum Ruhm"). Wie zu erwarten, hat Douglas hier mächtig zugeschlagen, aber im besten Sinne: Das Buch macht Laune und enthält bemerkenswert viel Neues; über sein Verhältnis zu Kubrick, Minnelli, Kazan; über die Kämpfe ums Kuckucksnest und Spartacus; über seine Herkunft, seine großen Lieben und seine Freunde. Nun verfügt Douglas über die Fähigkeit, eigene Vorzüge ausgeprägt zu beleuchten, doch *„Ragman's Son"* enthält auch nachdenkliche Passagen, unendlich viel Hintergrund zur Entstehung fast all seiner Filme – und anderes mehr:

»Einmal kam mich eine ganze Gruppe Amerikaner in München besuchen, u.a. Lew Wasserman, seine Frau Edie, Ray Stark, Charlie Feldman. Ungefähr zwanzig Leute. Anne und ich luden sie in ein Restaurant ein, ins Schwarzwälder, berühmt für seine Weine. Bier wird nicht ausgeschenkt, was in Deutschland erstaunlich ist. Ich fühlte mich schon recht als Europäer und wollte meine Freunde mit meinen Sprachkenntnissen beeindrucken. In meinem besten Deutsch bestellte ich einige Flaschen Wein, den, wie ich glaubte, meine Frau vor einigen Tagen bestellt hatte. Sie ist eine weit bessere Weinkennerin als ich. Als er serviert wurde, vollzog ich ein wahres Ritual an Schnüffeln, die Blume kommentieren, das Aroma kosten und dann den Wein als exzellent erklären. Dann ließ ich den Ober die Gläser füllen.
Während dieser Prozedur war Anne, die mir gegenüber saß, in einem Gespräch mit Lew Wasserman vertieft und nahm keine Kenntnis von meinem kontinentalen Gehabe. Als ihr Glas eingeschenkt wurde, nippte sie daran und rief den Kellner an ihre Seite. Er nahm das Glas, roch daran und sammelte sofort alle Gläser wieder ein. Aller Augen waren auf mich gerichtet. Als er auch nach meinem Glas griff, legte ich sofort die Hand darauf und sagte: „Mir behagt er." Das war das Ende meiner Karriere als Weinkenner.«

Den Humor, mit dem er sonst seine Rollen ausstattet, hat Kirk Douglas also durchaus auch in sein erstes Buch hinübergerettet. Warum nur bin ich dann über die ersten zwei Seiten seines Romans *„Dance with the devil"*, der mit der Beschreibung der Hauptfigur – eines Regisseurs, der gerade eine Statistin aussuchen will – beginnt, nie herausgekommen?

»Danny Dennison was striking – six feet two, muscular, with a head of thick black curls here and there reflecting steel gray, high cheekbones, intense brown eyes. The eyes could intimidate, make him seem unyielding, especially when, deep in thought, he narrowed them, tensing the muscles of his firmly set jaw. But when he smiled, his face relaxed, creasing with dimples and projecting a disarming boyish charm, though the eyes always stayed just a little sad. With his good looks, he certainly didn't appear fifty-five, and he was often taken for the star actor, not the director.
Danny scratched his head. He had to choose one of these young women for a bit part. Another director would have left this chore to his casting chief, but Danny never sloughed off even the little things; he cared about details. It was one of the reasons he was so highly respected by his peers.«

In einer Kritik der *New York Times* wird Kirks Wälzer mit *„dem Besten von Sidney Sheldon, Judith Krantz und Harold Robbins"* verglichen. Ach, so.

Out of the Past

Ein Aufstand alter Männer: 1986 setzte Jeff Kanew mit TOUGH GUYS den „schrecklichen Zwillingen" Burt und Kirk ein kleines, sympathisches Denkmal. Bedenkt man jedoch, daß Lancaster immer wieder Rollen in Filmen wie LOCAL HERO und FIELD OF DREAMS gespielt hat, nimmt sich die etwas langatmige Gaunerkomödie in beider Laufbahnen ein wenig mickrig aus. Anlaß zur Trauer ist gegeben: Kirk hat immer noch keinen Oscar bekommen, weder seine Nominierung für CHAMPION noch die für THE BAD AND THE BEAUTIFUL oder LUST FOR LIFE führten zum Ziel – der entschädigende *„Ehrenoscar"* beleidigte hingegen schon Leute wie Paul Newman, und da wird man Douglas auch nicht mehr lange schonen. Die Siebziger und Achtziger waren für ihn – mit Ausnahme von De Palmas THE FURY – praktisch nicht vorhanden. Sein letzter großer Film hieß THERE WAS A CROOKED MAN mit Henry Fonda – das war 1969!
Am neunten Dezember dieses Jahres wird das berühmteste Grübchen der Welt 75 Jahre alt – und Hollywood sollte sich darauf besinnen, daß es einem seiner zähesten Kämpfer noch eine große, schöne Altersrolle schuldet. Denn warum sollten Regisseure wie James Cameron, Ridley Scott oder Lawrence Kasdan nicht das für ihn sein können, was schon Vincente Minelli, John Sturges oder auch Stanley Kubrick für ihn bedeuteten?

Der Mann, der schon alles gesehen hat und auf beiden Seiten des Zauns war: **MAN WITHOUT A STAR**

Filmographie

1946 THE STRANGE LOVE OF MARTHA IVERS
Die seltsame Liebe der Martha Ivers; Lewis Milestone

1947 OUT OF THE PAST (Build My Gallows High)
Goldenes Gift; Jacques Tourneur
Kürzlich wiederentdeckter Klassiker des film noir – Tourneurs persönlicher Liebling mit Robert Mitchum in der Hauptrolle.

1947 MOURNING BECOMES ELECTRA
Dudley Nichols

1947 I WALK ALONE
Vierzehn Jahre Sing-Sing; Byron Haskin
Erste Begegnung mit Burt – leider etwas langatmig.

1948 THE WALLS OF JERICHO
John M. Stahl

1948 MY DEAR SECRETARY
Charles Martin

1948 A LETTER TO THREE WIVES
Ein Brief an drei Frauen; Joseph L. Mankiewicz
Der letzte Film, in dem Douglas nur „mit dabei" war. Zeitlebens verband ihn tiefe Bewunderung und Sympathie mit Mankiewicz, der ihm als Regisseur für SPARTACUS von *Universal* verwehrt wurde.

1949 CHAMPION
Zwischen Frauen und Seilen; Stanley Kramer
Der erste Höhepunkt: Star Douglas! Ein beeindruckendes Drama, das auch zu Kramers besten Werken zählt.

1950 YOUNG MAN WITH A HORN
Der Mann ihrer Träume; Michael Curtiz

1950 THE GLASS MENAGERIE
Die Glasmenagerie; Irving Rapper
Douglas selbst schätzt die Neuverfilmung von Paul Newman sehr viel höher ein.

1951 ACE IN THE HOLE (The Big Carnival)
Reporter des Satans; Billy Wilder
„Ich habe nur diesen einen Film mit Billy Wilder gedreht, obwohl er mir angeboten hat, die Hauptrolle in STALAG 17 *zu spielen. Ich hatte jedoch das Theaterstück gesehen und war der Meinung, es weise erhebliche Schwächen auf. Ich machte mir nicht klar, was Wilder aus dem Stoff machen konnte. Bill Holden gewann für die Rolle einen Oscar. Ich war sprachlos."*

1951 ALONG THE GREAT DIVIDE
Den Hals in der Schlinge; Raoul Walsh
Trotz Walsh, Douglas und Walter Brennan – sein erster Western wurde auch gleich sein schwächster.

1951 DETECTIVE STORY
Polizeirevier 21; William Wyler
Man sieht diesem Film – vor allem seinen Dialogen – an, daß er vier Jahrzehnte zurückliegt. Dennoch ist sein Bann ungebrochen.

1952 THE BIG TREES
Für eine Handvoll Geld; Felix Feist
Der Mensch kann nicht nur Meisterwerke drehen.

1952 THE BIG SKY
Das Geheimnis der Indianerin – auch: Der weite Himmel; Howard Hawks
Ein Trapperfilm und direkter Vorläufer von JEREMIAH JOHNSON – verblüffend romantisch und zärtlich.

1952 THE BAD AND THE BEAUTIFUL
Die Stadt der Illusionen; Vincente Minnelli
Über die Verführbarkeit des Menschen; mit Kirk als böser, schöner Satan – er wurde sofort zum Lieblingsdarsteller Minnellis.

1953 THE STORY OF THREE LOVES
War es die große Liebe?; Gottfried Reinhardt
Vergessener Episodenfilm – und Auftakt einer tragikomischen Beziehung Kirks zu der wunderschönen Pier Angeli, der in seiner Autobiographie drei Kapitel mit dem Titel „Pier auf den Fersen – Teil 1, 2, 3" gewidmet sind.

1953 THE JUGGLER
Der Gehetzte; Stanley Kramer

1953 ACT OF LOVE
Ein Akt der Liebe; Anatole Litvak
Ein Geheimnis: Douglas ist ein großer Freund der Frauen und oft genug ein wahrer Clown; seine Liebesfilme und Komödien allerdings wurden nie erfolgreich.

1954 ULYSSES
Die Fahrten des Odysseus; Mario Camerini
Obwohl perfekt besetzt, wurde dies Douglas' vierter Fehlschlag in Folge – er hat daraus die Konsequenzen gezogen und mit THE VIKINGS und SPARTACUS ungleich bessere Abenteuerfilme selbst produziert.

1954 20000 LEAGUES UNDER THE SEA
20000 Meilen unter dem Meer; Richard Fleischer
Nach THE JUNGLE BOOK der schönste Disneyfilm aller Zeiten.

1955 THE RACERS
Der Favorit; Henry Hathaway

1955 MAN WITHOUT A STAR
Mit stahlharter Faust; King Vidor
Ein jung gebliebener, kraftvoller Western; in vier Wochen vom Zaun gebrochen – mit der traumhaften Jeanne Crain als toughe Rancherin (Douglas spielt schönsten Slapstick, wenn er ihr Badezimmer bewundert und Parfum als Mundwasser ausprobiert).

1955 THE INDIAN FIGHTER
Zwischen zwei Feuern; Andre de Toth
Der erste von etwa zwanzig Filmen, die Douglas auch produzierte – hier als erster Voyeur des Westerns.

1956 LUST FOR LIFE
Vincent van Gogh – Ein Leben in Leidenschaft; Vincente Minnelli
Der geschundene, verletzliche Maler bleibt einer seiner größten Triumphe; den Oscar aber gab man Yul Brynner – für THE KING AND I!

1957 GUNFIGHT AT THE O.K. CORRAL
Zwei rechnen ab; John Sturges
Allan Eyles in *„Films and Filming": „Wenn* SHANE *der große mythologische Western der fünfziger Jahre ist und* HIGH NOON *der große soziologische Western der Dekade, dann ist* GUNFIGHT AT THE O.K. CORRAL *der Super-Western des traditionellen Stils dieser Zeit."* Tatsächlich: Einen feineren Doc Holliday als Douglas hat es nie gegeben, Dimitri Tiomkins Balladen schlagen noch heute alle Soundtracks – und Sturges zeigte schon hier, was er später mit Steve Mc Queen, Charles Bronson und James Coburn fertigbringen würde.

1957 TOP SECRET AFFAIR
H. C. Potter
A propos Komödien ...

1957 PATHS OF GLORY
Wege zum Ruhm; Stanley Kubrick
Das größte Kunstwerk, an dem Douglas je beteiligt war; in der Schweiz wurde der Film sofort verboten, in Frankreich erst am 26. März 1975 uraufgeführt.

1958 THE VIKINGS
Die Wikinger; Richard Fleischer
Nicht ganz so gut wie SPARTACUS, auch wenn Kirk dieses gewalttätige, verspielte Werk über alles liebt – zusammen mit 20000 LEAGUES UNDER THE SEA wäre das ein gelungenes Fleischer/Douglas-Double-Feature.

1959 LAST TRAIN FROM GUN HILL
Der letzte Zug von Gun Hill; John Sturges
Der typische Fall eines Klassikers, den man nur aus dem Fernsehen kennt – ein ruhiger, ungemein spannender Film.

1959 THE DEVILS' DICIPLE
Der Teufelsschüler; Guy Hamilton 1959
Nach George Bernhard Shaw; mit Olivier und Lancaster – den würde ich gern mal sehen.

1960 STRANGERS WHEN WE MEET
Fremde, wenn wir uns begegnen; Richard Quine
Endlich weiß man, warum „Spiegel"-Chef Rudolf Augstein früher in Kim Novak verliebt war.

1960 SPARTACUS
Spartacus; Stanley Kubrick
Nach diesem Epos gehörten BEN HUR, MOSES und EL CID vom Winde verweht ... (Eva und Ines, Ihr solltet Ihn wirklich noch mal sehen!)

1961 THE LAST SUNSET
El Perdido; Robert Aldrich
Sicherlich Aldrichs schlechtester – er mochte ihn auch nicht. Sturges hatte bei Douglas die besseren Bücher und Besetzungen.

1961 TOWN WITHOUT PITY
Stadt ohne Mitleid; Gottfried Reinhardt
Man schrieb, der Film sei höchstens soziologisch interessant – und hat ihn damit verkannt. TOWN WITHOUT PITY ist ein trauriges, packendes Plädoyer für die Menschlichkeit.

1962 LONELY ARE THE BRAVE
Einsam sind die Tapferen; David Miller
Ein kleines Meisterwerk mit dem brillanten Walter Matthau als Sheriff, der Douglas jagen muß und doch bewundert. Fast ein Vermächtnis; der einzige von Douglas' Filmen, über den *nur* Gutes zu lesen ist.

1962 TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN
Zwei Wochen in einer anderen Stadt; Vincente Minnelli
Noch einmal Minnelli & Douglas – für mich leider so aufregend wie Mantovani für Adrian Cronauer.

1963 THE HOOK
George Seaton
Verschollen.

1963 FOR LOVE OR MONEY
Michael Gordon
Wohl eher for money.

1963 THE LIST OF ADRIAN MESSENGER
Die Totenliste; John Huston
„Ein merkwürdiges Lichtspiel." (Roland Lacourbe)

1964 SEVEN DAYS IN MAY
Sieben Tage im Mai; John Frankenheimer
Ein künstlerischer Höhepunkt und eine persönliche Wendemarke: Kirk Douglas' bis heute beste Schaffensperiode geht mit diesem sehr liberalen, John F. Kennedy eng verbundenen Film zu Ende. Seit CHAMPION – 1949 – hat er in fünfzehn Jahren dreiunddreißig Filme gedreht, von denen über die Hälfte beispielhaftes, leidenschaftliches Kino waren. Von nun an geht es – viel, viel zu früh – bergab.

1965 IN HARM'S WAY
Erster Sieg; Otto Preminger
Douglas hat mit Howard Hawks gedreht und mit Raoul Walsh, mit Henry Hathaway und King Vidor, Elia Kazan, John Huston, Martin Ritt, Billy Wilder und William Wyler. Doch mit ihren Klassikern vom Range von RIO BRAVO oder SOME LIKE IT HOT steht er in keiner Verbindung – auch dieser Film von Otto Preminger macht da keine Ausnahme. Bleiben die Arbeiten von Minnelli, Fleischer, Sturges und natürlich Kubrick, mit dem ihn allerdings vor allem eine vollblütige gegenseitige Antipathie verbindet.

1965 THE HEROES OF TELEMARK
Kennwort „Schweres Wasser"; Anthony Mann
Genau: Mit Anthony Mann klappte es auch nicht; ihm entzog Douglas ja auch schon nach einer Woche die Regie von SPARTACUS.

1966 CAST A GIANT SHADOW
Der Schatten des Giganten; Melville Shavelson
Eine vertane Chance: Der Anwalt und Colonel „Mickey" Marcus organisierte 1947 die Verteidigung des neugegründeten Staates Israel. Douglas war aufregend wie immer, doch Autor und Regisseur Shavelson zeigte Helden und Bösewichte anstelle von Menschen, wo doch gerade dieses Thema unbedingt danach verlangt hätte. Nur Marcus' Tod ist unvergeßlich: Weil er kein Hebräisch versteht, wird er versehentlich von der eigenen Nachtwache erschossen.

1966 IS PARIS BURNING?
Brennt Paris?; René Clément
Stargespickter dreistündiger „Anti"-Kriegsfilm. Kann er mit einem Drehbuch von Coppola und Gore Vidal so katastrophal sein, wie man immer liest?

1967 THE WAY WEST
Der Weg nach Westen; Andrew Mc Laglen
Man kann froh sein, wenn man diese unendliche Geschichte nicht im Kino absitzen mußte. Koteletten stehen Kirk einfach nicht.

1967 THE WAR WAGON
Die Gewaltigen; Burt Kennedy
John Wayne und Kirk Douglas suchen den Häuptling Walking Bear. Als sie auf einen besoffenen Trupp Mexikaner treffen, der einem fettleibigen Indianer Schnapsflaschen vom Kopf schießt, wendet sich Douglas an Big John: *„Laß mich mal raten, wer von denen Walking Bear ist."*

1968 A LOVELY WAY TO DIE
David Lowall Rich
Erfolgloser Cop-Film, der aber reizvoll klingt.

1969 THE BROTHERHOOD
Auftrag Mord; Martin Ritt
Glanzlos bleibt dieser melancholische Film, bei dem sich wohl niemand entscheiden konnte, ob man die Rituale und Machenschaften der Cosa Nostra nun verurteilen oder bewundern sollte.

1969 THE ARRANGEMENT
Das Arrangement; Elia Kazan
Kazan über diesen Film, mit dem weder er noch Douglas wirklich glücklich waren, der aber laut Lacourbe *„bei den Intellektuellen"* ausgesprochen gut ankam: *„Bei Brando* (der eigentlich vorgesehen war) *wäre irgendwo noch ein Splitter sichtbar gewesen. Kirk demonstriert nur Kraft. Ich hätte gern auch etwas Schwaches, Unsicheres gezeigt. Mit Kirk habe ich auf einige Aspekte der Person verzichten müssen, mit Brando hätte ich wahrscheinlich auf andere verzichten müssen. Das hat auch nichts mit Rollenverständnis zu tun, denn Kirk ist sehr intelligent. Brando hat als Schauspieler einfach eine andere Ausstrahlung und eine andere künstlerische Ausbildung."*

1970 THERE WAS A CROOKED MAN
Zwei dreckige Halunken; Joseph L. Mankiewicz
Für einen prominenten Vertreter des *mainstream* hat Kirk sich in fast all seinen Filmen beglückend unmoralisch verhalten; die Hauptrolle dieses komischen, bösen Westerns – in dem selbst den integren Henry Fonda am Ende die Gier, aber auch die Lebenslust packt – wirkt da nur konsequent.

1971 A GUNFIGHT
Duell in Mexiko – auch: Die von der Kugel leben – die durch die Kugel sterben; Lamont Johnson
Wenn Johnny Cash im Duell Kirk Douglas erschießt, läuft etwas ganz schön schief: Mit Filmen wie diesem ist der Western gestorben. Dabei konnte doch LONELY ARE THE BRAVE auch vom Ende der Grenzenlosigkeit, vom Sieg der Zivilisation erzählen, ohne dem Genre zu schaden.

1971 THE LIGHT AT THE EDGE OF THE WORLD
Das Licht am Ende der Welt; Kevin Billington
Langsam wird Douglas immer sentimentaler. Wenn er sich hier bei Fernando Rey anbiedern muß, glaubt man ihm zwar, doch es schmerzt. Ansonsten ist dieser Film zu blutig und dabei langweilig, um noch andere Gefühle zu erzeugen.

1971 CATCH ME A SPY
Richard „Dick" Clement
Ist der je gelaufen?

1973 UN UOMO DA RISPETTARE
Ein achtbarer Mann; Michele Lupo
Der ist zumindest in Indien gelaufen.

1973 SCALAWAG
Scalawag; Kirk Douglas
Grundgütiger! Der eindeutig schlechtere von Douglas' zwei Regieversuchen. Amüsant sind lediglich die Produktionsnotizen, zu finden in der Autobiographie des Regisseurs: „Sonnabend, 1. Juli 1972: 10.00 Uhr Mr. Douglas möchte wissen, warum sein Double noch nicht erschienen ist. 15.10 Uhr Mr. Douglas' Double, Mr. Bunjak, trifft ein."

1974 CAT AND MOUSE
Besuch bei Mr. Scruby – auch: Andersons Rache; Daniel Petrie
Eine Überraschung: Den bebrillten, gehemmten Lehrer nimmt man ihm sofort ab. Hoffentlich hat Elia Kazan diesen Film gesehen.

1975 POSSE
Männer des Gesetzes; Kirk Douglas
Douglas inszenierte einen entzauberten Spätwestern mit politischer Färbung, der interessant und spaßig wurde, nur leider nicht mitriß. Er zitiert zu seinen Regieambitionen Mc Murphy aus dem „Kuckucksnest": „Ich habe es probiert, verdammt noch mal! Ich habe es probiert!"

1975 JAQUELINE SUSANN'S ONCE IS NOT ENOUGH
Guy Green

1976 VICTORY AT ENTEBBE
Marvin Chomsky

1977 HOLOCAUST 2000
Alberto de Martino
Wieder ein europäischer Film, wie Douglas ja seit Jahren immer häufiger in solchen Produktionen zu sehen war. Zu ihm paßt das überhaupt nicht; er ist durch und durch ein amerikanischer Filmstar, seine Präsenz, seine Darstellungen waren immer *bigger than life*, sie fügen sich nicht in die Enge seiner italienischen oder französischen Filme.

1978 THE FURY
Teufelskreis Alpha; Brian De Palma
Eine schöne Vaterrolle, endlich. Ansonsten in erster Linie kein Film *mit* Kirk, sondern *von* Brian.

1979 THE VILLAIN
Kaktus-Jack; Hal Needham
Ein wahrer Meilenstein.

1979 SATURN III
Saturn 3; Stanley Donen
Nicht aufwendig, aber erfreulich; Donens Science-fiction bietet neben dem unaufdringlichen Douglas den eindringlichen, traurigen Todesengel Harvey Keitel.

1980 HOME MOVIES
Home Movies – Wie Du mir, so ich Dir; Brian de Palma

1980 THE FINAL COUNTDOWN
Der letzte Countdown; Don Taylor
Immerhin. Oder ... na ja.

1982 THE MAN FROM THE SNOWY RIVER
Der Mann vom Snowy River; George Miller
Die Begeisterung hält sich in Grenzen.

1983 EDDIE MACON'S RUN
Eddie Macon's Flucht; Jeff Kanew
Auf dem Highway ist die lauwarme Hölle los – aber Kirk hat eine schöne Schlußpointe.

1987 TOUGH GUYS
Archie und Harry – Sie können's nicht lassen; Jeff Kanew
So temperamentvoll und witzig wie seine Hauptdarsteller Burt und Kirk ist der Film, der überhaupt nur für sie gedreht wurde, lange nicht. Aber neben Lancasters Satz *„Langsam glaube ich, daß Altwerden ein schmutziges Wort ist"*, und neben dem völlig abgedrehten Eli Wallach *(„Wer ist denn nun Yablonski?")* lohnt allein schon Douglas' Besuch im Fitness-Center.

1991 OSCAR
Oscar – vom Regen in die Traufe; John Landis
Ein schöner Cameo-Auftritt.

1992 VERAZ
Xavier Castanos
Die Hoffnung für das nächste Jahr.

P.S. (aus *„The Ragman's Son"*: **Fans**
Burt Lancaster und ich saßen in einer Nische in Ruby's Restaurant in Palm Springs. Ein Betrunkener kam herein, setzte sich neben mich und sagte, ohne Burt einen Blick zu schenken: „Mr. Mitchum, ich möchte Ihnen sagen, wie großartig Sie in TRAPEZ waren!" – *Burts Film.*

Das Himmelstor?

Sechs Interviews mit Regisseuren und/oder Produzenten, die in und mit Hollywood ihre Erfahrungen gemacht haben

Wo man auch hinschaut, sieht man Interviews. Wenn man den Hörer hochhebt, wird einem immer häufiger ein Interview angeboten. Mit Alan Parker, Jim Jarmusch, István Szábo. Das könnte alles schön und gut sein, aber schon die Bedingungen sind es nicht: zwanzig Minuten hier, dreißig Minuten da, ein Gruppengespräch dort. Das kann man niemandem direkt vorwerfen, denn es muß ein Limit geben. Und die Regisseure und Darsteller sind ja auch nicht zu beneiden, wenn sie halbstündig ein paar neue Gesichter abfertigen müssen, und das tage-, wenn nicht gar wochenlang. An Werksgesprächen ist in dieser Atmosphäre kaum zu denken – schließlich gibt es ja meistens auch einen konkreten Anlaß, einen neuen Film, warum es zu Interviews kommt.

Niemand ist also schuld an den Umständen, aber da fangen die Probleme mit der Lawine von Interviews an. Denn den meisten Interviews liest man an, daß sie nur auf ein paar Kernsätze aus und an Schlagzeilen-Aussagen interessiert sind. Und da diese Haltung immer beliebter wird, werden die Interviews immer kürzer und die meisten Antworten immer schematischer.

Warum also drucken wir Interviews ab, und dann gleich sechs? Weil wir glauben, daß man mehr in ihnen erfahren kann als sonst, und das nicht nur aufgrund ihrer Länge. (Ein siebentes Interview, das wir nur zu gerne mit James Cameron geführt hätten, kam leider nicht zustande, weil die *Columbia* zwar Arnie zu Gottschalk holte, sich aber nicht vorstellen konnte, daß jemand mit dem Regisseur sprechen wollte.) Thematisch überschneiden sich die Gespräche an mehreren Stellen: Sidney Lumet, John Frankenheimer und George Roy Hill haben alle beim Fernsehen begonnen, ehe sie dann zu Regie-Stars wurden; und auch David Puttnam, John Badham und die beiden Coen-Brüder haben ihre Erfahrungen in (oder zumindest mit) Hollywood gemacht. Fast alle Gespräche fanden unter vier (oder sechs) Augen statt. Viele wurden in der legeren Atmosphäre des Festivals in Deauville geführt. An den meisten Interviews waren **Lars-Olav Beier** und **Gerhard Midding** beteiligt. Und wir hoffen, daß man aus den Gesprächen nicht nur Detail-Informationen, sondern auch Eindrücke von den Interviewten beziehen kann. *Mp*

Vom Fernsehen zum Film

Eine Geschichte, eine Landkarte und ein Familienbaum – ein Wegweiser zu fünf amerikanischen Regisseuren, die aus dem „Goldenen Zeitalter" des Live-Fernsehens in den 50ern hervorgingen: Sidney Lumet, Arthur Penn, John Frankenheimer, Franklin J. Schaffner und Robert Mulligan

Philadelphia (Pennsylvania):

1922: Arthur Penn wird geboren, Vater Uhrmacher, was auch er anfänglich erlernt; nach der Scheidung der Eltern lebt er zunächst (zusammen mit seinem Bruder, dem Fotografen Irving Penn) bei der Mutter in New York und New Hampshire, später beim Vater in Philadelphia. Amateurtheater auf der Schule.

1924: Sidney Lumet wird geboren, sein Vater ist Baruch Lumet, ein Darsteller im Yiddish Theatre.

1926: Franklin James Schaffner (geboren 1920 in Tokio als Sohn eines Missionars der Reformistischen Evangelischen Kirche) kehrt nach dem Tod des Vaters zusammen mit der Mutter in die Staaten zurück, in die Amish Community von Lancaster, Pennsylvania. Er beginnt in der High School mit der Schauspielerei; schließt das College ab; tritt bei Sommerfesten auf. (Unter den ersten Arbeiten im Fernsehen nach dem Krieg ist die Übertragung der *political conventions* in Philadelphia: „Ich machte die Bekanntschaft von Typen wie Ed Murrow, was sehr gut für THE BEST MAN war.")

Sidneys jüngerer Bruder in ONE THIRD OF A NATION (1939) und in JOURNEY TO JERUSALEM (1940).

New York:

1946: Schaffner wird als Lieutenant verabschiedet (nachdem er auch noch in Indien und China gewesen war); eineinhalb Jahre lang arbeitet er für eine Friedensorganisation, Americans United for World Government. Da es ihm nicht gelingt, sich als Darsteller zu etablieren, wird er Assistenz-Regisseur bei *March of Time*.

Lumet kehrt als Schauspieler zum Broadway zurück; er übernimmt Marlon Brandos Hauptrolle in *A Flag Is Born* (Ben Hecht, Kurt Weill).

Penn nimmt sein Studium wieder auf und denkt darüber nach, Schriftsteller zu werden.

Mulligan arbeitet sechs Monate lang bei der *New York Times*; er schreibt sich an der *Fordham University* ein, um einen Abschluß in Literatur und Journalismus zu machen, wechselt dann aber zum neuen Radio Department.

1947: Lumet beginnt Stücke zu inszenieren; er gründet eine experimentierende

---

Alle fünf werden zum Militärdienst eingezogen. **Schaffner**, der Älteste, versieht aktiven Dienst im Krieg bei der Navy und nimmt an Operationen in Nord-Afrika, Sizilien, Italien und an der Normandie teil (und dupliziert damit den Protagonisten von Patton). Die anderen vier treten Nebenabteilungen bei, die in irgendeiner Verbindung zu ihrer späteren Karriere stehen. **Lumet** kommt 1942 zum Army Signal Corps. **Penn** geht 1943 zur Army, wo er eine Theatergruppe ins Leben ruft und mit Fred Coe zusammenarbeitet; gegen Ende des Krieges verliert er freiwillig einen Rang, um Joshua Logans Militär-Theatergemeinschaft beitreten zu können. **Mulligan** verrichtet seinen Dienst als Radiomann bei der Navy. Als jüngster der Gruppe, leistet **Frankenheimer** seinen Militärdienst erst nach dem Krieg. Nachdem er 1951 seinen College-Abschluß gemacht hat, geht er zur Air Force. Er erlernt das Filmemachen mit einer photographischen Einheit in Burbank, Kalifornien, und arbeitet für eine örtliche Fernsehstation.

New York:

1925: Robert Mulligan wird geboren, sein Vater ist Polizist; er studiert, um in den Priesterstand zu gelangen.

1928: Im Alter von vier Jahren tritt **Lumet** unter der Aufsicht seines Vaters in einer Radio-Serie auf. Er besucht die Professional Children's School in Manhattan.

1930: John Frankenheimer wird geboren, sein Vater ist deutsch-jüdischer Stockbroker, die Mutter Irin; frühe Schulung an der LaSalle Military Academy. Im Alter von 17 Jahren lehnt er die katholische Erziehung ab.

1933: Lumet tritt in THE ETERNAL ROAD auf (Regie: Max Reinhardt) und hat mit elf Jahren sein Debüt am Broadway in Sidney Kingsley *Dead End*. Er spielt ebenfalls in Joseph Loseys Aufführung von *Sunup to Sundown*.

Seine einzigen Filmauftritte sind als Sylvia

Gruppe (die Basis des Off-Broadway), arbeitet für Radio und Fernsehen, lehrt an der High School of Performing Arts.

1948: Schaffner wird von CBS als Regisseur für Shows engagiert: „Ich begann, indem ich Nachrichtensendungen, Talk Shows und religiöse Shows inszenierte"; seine Aufnahme der New Yorker *Golden Jubilee Parade* wird von Worthington Miner, dem Leiter der CBS-Dramaabteilung, bemerkt, und Schaffner bekommt zunächst die Regie für eine halbstündige Serie (geschrieben von Sam Taylor), und inszeniert dann die live drama show *Studio One*.

1950: Lumet wird als assistant director bei CBS angestellt; bald ist er der Regisseur von *Danger* (1951–53, Produzent: Martin Ritt), *Omnibus, Alcoa Theatre, Philco Goodyear Playhouse, You Are There, Studio One*.

1951: Penn wird bei NBC *floor manager für* News und Shows, später bei der Colgate Comedy Hour.

1952: Mulligan landet bei CBS (zunächst als Bote, dann wird er von Robert Stevens zum *production assistant* benannt). Später wird er zum Regisseur der *Suspense*-Serie, als Stevens CBS verläßt.

1953: Penn schreibt drei TV-Stücke: zwei für Ezio Pinza, eines für Joan Caulfield und MacDonald Carey; er inszeniert die experimentelle *First Person Show*. **Frankenheimer** wird Lumets Assistent bei *You Are There*, dann bei *Danger* und bei Ed Murrows Show *Person to Person*

1954: Frankenheimer wird Regisseur bei *You Are There*, als Lumet geht, später auch bei *Danger* und *Climax*. **Mulligan** inszeniert *Philco Goodyear Playhouse*.

1955: Schaffner gründet eine unabhängige Company, Unit Four (mit Worthington Miner, **George Roy Hill** und Fielder Cook), die für die Kaiser Aluminium Company arbeitet („Wir wurden abgesägt, weil Henry Kaiser sagte, wir hätten versprochen, nur Shows über Americana und Mutterschaft zu machen, daß aber das, was wir machten, nur eine persönliche Beleidigung für ihn wäre"); **Mulligan** inszeniert auch *Person to Person*.

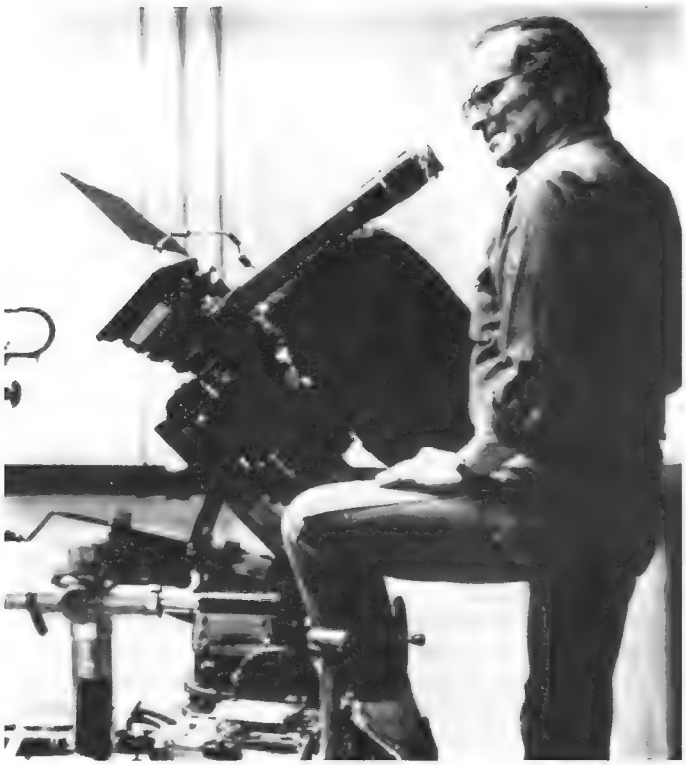
Hollywood:

1953: Frankenheimer verläßt die Air Force in Kalifornien. Er hat die Idee der Schauspielerei aufgegeben: „Ich war wirklich kein sehr guter Schauspieler. Ich war schüchtern und ziemlich steif, und erst als ich zur Air Force kam, begann ich ernsthaft darüber nachzudenken zu inszenieren." (Über seine frühen Hoffnungen des Spielens sagte er: „Mein Vater wollte, daß ich ein guter Tennis-Spieler würde, und das war ich ... Ich verließ das Familienhaus kurz vor meinem College-Abschluß, als mein Vater und ich Meinungsverschiedenheiten über die Schauspielerei als Beruf hatten"; was später zum Thema von Robert Mulligans erstem Spielfilm FEAR STRIKES OUT und von Frankenheimers eigenem Spielfilmdebüt THE YOUNG STRANGER wurde.) Da es Frankenheimer nicht gelingt, Arbeit als **assistant director** oder beim Fernsehen zu finden, geht er von L.A. nach New York, wo er von CBS angestellt wird, als a.d. bei der *Gary Moore Show* und der dramatisch-religiösen Sendung *Lamp Unto My Feet*.

Obwohl alle fünf in New York mit der Arbeit beginnen, finden sie sich Mitte der 50er oft geteilt zwischen West- und Ostküste. Schon 1952 arbeitet **Penn** als a.d. bei Dean Martin/Jerry Lewis-Shows in Hollywood (laut *Screen* soll Lewis bei den Ursprüngen von *Mickey One* dabeigewesen sein). **Frankenheimer:** „Ich zog 1955 von New York wieder nach Kalifornien, nachdem ich nur sieben oder acht Shows in New York inszeniert hatte. Von meinen ungefähr 125 Shows wurden etwa 110 von Kalifornien aus gemacht ... Und wir haben alle *Playhouse 90*- und alle unsere *Climax*-Shows an der Westküste gemacht."

Schaffner geht 1957 nach Hollywood, um zwei Jahre bei *Playhouse 90* dabeizusein; er inszeniert „The Caine Mutiny Court Martial" für die *Ford Star Time*. **Penn** übernimmt die Regie bei *Playhouse 90* zwischen 1956 und 58. Nur **Lumet** arbeitet ausschließlich in New York. Trotz der Unterschiede im Alter und den Karrierestufen (Frankenheimer ist 26, als er seinen ersten Film macht, Schaffner 43), sind ihre Arbeiten miteinander verbunden. *Mulligan:* „Wir haben jeder mal als Assistent des anderen gearbeitet. Ich war Lumets Assistent. Schaffner, [Ralph] Nelson und Frankenheimer waren dafür als meine Assistenten tätig." Frankenheimer gibt an, während seiner TV-Zeit „über 125" Episoden inszeniert zu haben; Lumet wird mit „über 250 Teleplays" angegeben; die Produktions- und Probenzeit jeder Episode vor der Liveausstrahlung betrug drei Wochen.

Robert Mulligan und Alan J. Pakula, ein paar Jahre ist's her



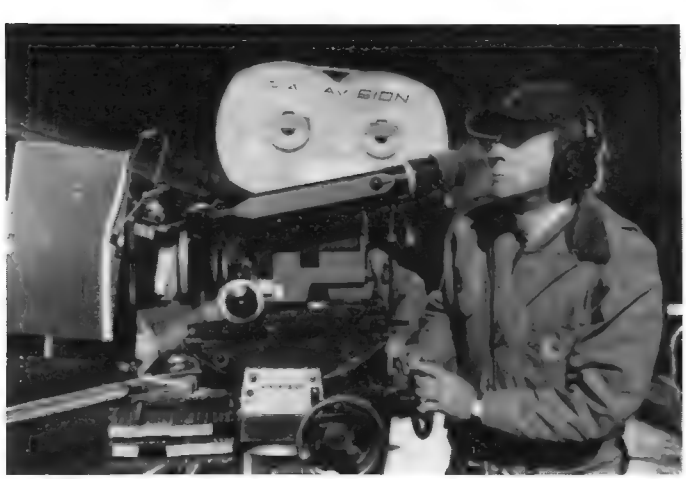
Sidney Lumet war und blieb ein New York-Purist

Theater:

Vier der fünf (die Ausnahme war Frankenheimer) waren gleichzeitig am Theater beschäftigt, wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß.
Lumet, der am Theater begonnen hatte, fährt fort mit Bernard Shows *The Doctor's Dilemma* und Albert Camus' *Caligula*.
Penn beginnt 1954 mit Theaterinszenierungen, mit Broadway-Produktionen von *The Miracle Worker* (1959; das Stück hatte er 1956 fürs Fernsehen mit Burl Ives, Teresa Wright und Patty McCormack inszeniert), *Two for the Seesaw, Toys in the Attic* und *Wait Until Dark*.
Jeweils ein Stück inszenierten **Schaffner** (*Advise and Consent*, 1960) und **Mulligan** (*Comes a Day*, mit Judith Anderson und George C. Scott).

Spielfilme:

Übergang in den mittleren bis späten 50ern. Im Fall von Lumet, Penn und Frankenheimer beginnt es mit Projekten, deren Anstoß von Fernseharbeiten kommt. Nur Lumet bleibt in New York; die anderen vier debütieren in Hollywood, und alle vier sammeln Erfahrungen über die Wartezeit vor dem nächsten Film.
1956: Mulligan inszeniert FEAR STRIKES OUT, produziert von **Alan Pakula**; der zweite Film, THE RAT RACE, folgt 1960; er nimmt die Beziehung zu Pakula 1963 bei TO KILL A MOCKINGBIRD wieder auf.



Arthur Penn blickt zurück

1957: Lumet inszeniert TWELVE ANGRY MEN, produziert vom Autor Reginald Rose und dem Hauptdarsteller Henry Fonda; fürs Fernsehen 1954 inszeniert von Schaffner.
Penn inszeniert THE LEFT-HANDED GUN, produziert von Fred Coe, dem Theater-Partner und Fernseh-Produzenten von Penns *Firs Person* und den **Philco Playhouse**-Shows. Penn ist von der amerikanischen (Kritiker-)Reaktion so enttäuscht, daß er zum Fernsehen zurückkehrt; sein zweiter Film, THE MIRACLE WORKER (ebenfalls von Coe produziert), folgt 1962.
1961: Schaffner unterschreibt einen Vertrag über drei Filme mit 20th Century Fox, beginnend mit A SUMMER WORLD: „Interne Probleme verhinderten die Herstellung dieses Films, so daß Schaffner erst einmal nach New York und zum Fernsehen zurückkehrte" (wo er unter anderem eine TV-Tour durchs Weiße Haus mit Mrs. John F. Kennedy machte). Sein zweites Filmprojekt, THE STRIPPER *(Woman of Summer)*, 1963, wird von der Fox beträchtlich umgeschnitten – „Joanne Woodward, Paul Newman und ich schworen, nie mehr einen Film für Fox zu drehen. Aber natürlich taten wir es doch."

Europäische Einlage:

Penn über THE LEFT-HANDED GUN: „In Amerika widmete dem Film niemand mehr als drei Zeilen, und niemand ging ihn sich ansehen. Damals glaubte ich, nicht länger in Hollywood arbeiten zu können; daß ich es nicht länger aushalten könnte. Ich war in New York, um ein Stück am Broadway vorzubereiten, es war mehr als ein Jahr nach der Premiere des Films, und ich hatte das Gefühl, daß der Film nirgendwo in der Welt Eindruck gemacht hatte. Doch plötzlich kamen Artikel von überall aus Europa herüber und Benachrichtigungen, daß der Film Preise gewonnen hatte ... Der Film läuft immer noch in Europa und hat seit damals immer Geld eingebracht."
Schaffner über seinen dritten Film, THE WAR LORD (1965): „Der Film wurde mir aus der Hand genommen, während ich die Feinabstimmung machte. Er wurde bei *Universal* umgeschnitten, um die Action-Elemente hervorzuheben ... Der Film lief sehr gut und zu guten Kritiken in Europa. Ich glaube, es könnte damals *Universals* größter Hit Übersee gewesen sein. Aber sie weigerten sich, den Film in Amerika ernstzunehmen, weil es ein Kostüm-Film war."

Family Ties:

Einige Autoren waren besonders prominent in den Verbindungen zwischen den Fernseh-, Film- und Theater-Arbeiten der fünf Regisseure.
Gore Vidal: Autor der Stücke, auf denen THE LEFT-HANDED GUN und THE BEST MAN basierten (Sight & Sound: „Es ist kein Zufall, daß sowohl Schaffner als auch Gore Vidal Teil des intellektuellen Milieus von Kennedy waren"); er adaptiert Tennessee Wiliams' *The Seven Descents of Myrtle* für Lumet.
Leslie Stevens: Drehbuchautor von THE LEFT-HANDED GUN und Autor des Stückes, auf dem THE WAR LORD basiert.
Walter Bernstein: Autor der Schwarzen Liste, der unter Pseudonym das Script zu Frankenheimers erster Episode von *You Are There* schrieb; Drehbuchautor von THAT KIND OF WOMAN und FAIL SAFE für Lumet.
William Inge: Schriftsteller, der 1962 den Roman für Frankenheimers ALL FALL DOWN adaptiert; im nächsten Jahr wird sein Stück *A Loss of Roses* für Schaffners ersten Spielfilm THE STRIPPER adaptiert.
William Gibson: Sein Stück *The Miracle Worker* wird von Penn im Fernsehen, auf der Bühne und schließlich als Kinofilm inszeniert.
Paddy Chayefsky: Als einer der berühmtesten TV-Autoren schreibt er NETWORK, Lumets Lobgesang auf das „Goldene Zeitalter" des Fernsehens und Attacke auf seine momentane Situation.

P.S.

1963 wird Penn bei THE TRAIN auf Burt Lancasters nachdrücklichen Wunsch durch Frankenheimer ersetzt.
Nach THE YOUNG STRANGER versucht Frankenheimer BREAKFAST AT TIFFANY'S zu verfilmen, mit einem Script von George Axelrod („eine sehr gute Beziehung, die sich später als fruchtbar bei THE MANCHURIAN CANDIDATE erwies"), aber Audrey Hepburn besteht auf einem bekannteren Regisseur; 1968 übernimmt Schaffner das Projekt, das sein erster kommerzieller Erfolg sein wird, PLANET OF THE APES, von demselben Regisseur – Blake Edwards.

Der Text stammt aus der Februar-Ausgabe von 1983 des Monthly Film Bulletin. *Da es im Zeitalter der Live-Sendungen noch keine Videorecorder gab, ist mehr als unklar, welche und wieviele dieser Shows und Episoden noch existieren. Angeblich sollen einige direkt vom Fernsehschirm abgefilmt und archiviert worden und jetzt in New Yorks* Museum of Broadcasting *(51st street, East of 5th Avenue) einsehbar sein.*

„Fürs Kino erzählt man ganz anders“

Sidney Lumet: Der geschäftigste der großen Regisseure

steadycam: *Mr. Lumet, zunächst möchten wir mit Ihnen über Ihre Arbeit beim Live-TV sprechen. Was für eine Art von Schule war das für Sie, was haben Sie dort für die Filmregie gelernt?*

Lumet: Aus dieser Zeit haben wir alle einen unermeßlichen Erfahrungsschatz mitgenommen: es hätte uns 50 Filme gekostet, um derart viel über das visuelle Erzählen lernen zu können. Wir lernten den Umgang mit den Objektiven und konnten unsere Experimente später dann im Kino umsetzen: die Gesetze der Optik sind die gleichen, ganz egal, ob man auf 16 oder 35 mm dreht.
Was wir alle am gründlichsten lernten, war der Schnitt. Man mußte direkt während der Liveübertragungen schneiden. Das war ein ungeheures Training, denn es verlangte blitzschnelle Entscheidungen und ein Gefühl für Rhythmus.
Im Grunde hatte man immer acht Shows gleichzeitig im Kopf: zwei Halbstunden-Sendungen drehte man in der Woche und war gleichzeitig mit der Besetzung der Shows der nächsten Woche beschäftigt, überwachte die Dekorationen und Kostüme für die Shows der übernächsten Woche und arbeitete drei Wochen im voraus an den Drehbüchern. Ich denke, damals habe ich mir auch mein Arbeitstempo und die Konzentration angewöhnt.

Stimmt: Sie sind der wahrscheinlich fleißigste A-Picture-Regisseur der Nachkriegszeit.

Einen Film pro Jahr zu drehen ist – historisch betrachtet – ja nicht so außergewöhnlich. George Cukor hat 67 Filme gedreht, John Ford sogar 300. Es überrascht mich immer, daß so viele meiner Kollegen heutzutage so selten arbeiten.

Bedeutete der Wechsel zum Kino für Sie ein Zugewinn an Freiheit?

Auf jeden Fall. Im Fernsehen hatte man kaum Freiheiten, die Zensur war in den Networks bisweilen sehr rigoros, und die Sponsoren übten auch ständigen Einfluß aus. Der entscheidende Unterschied war für mich damals jedoch die Größe des Bildes: Bilder auf einer Leinwand von 40, 50, 60 Fuß zu sehen, ist etwas ganz anderes, als auf einen Bildschirm von 17 inches zu blicken. Heute sind die Kinoleinwände natürlich kleiner geworden, aber trotzdem impliziert das eine ganz andere Art des Erzählens.

Wer war dafür verantwortlich, daß Sie die Chance zu Ihrer ersten Filmregie bekamen? Henry Fonda?

Ja. Wir kannten uns nicht, waren uns auch nie begegnet. Ich leitete damals einen Off-Broadway-Workshop, und er hatte sich eine unserer Produktionen angesehen. Als Reggie (Reginald Rose, der Drehbuchautor) mich dann für die Regie von TWELVE ANGRY MEN vorschlug, sagte Fonda einfach nur: „Wunderbar.“ So einfach war das. Ich hatte ungeheures Glück: Es gab keinen Konkurrenten, ich bekam den Job sofort.

Worin unterschied sich Ihre Kino-Version der TWELVE ANGRY MEN *von Franklin J. Schaffners Fernsehfassung?*

Ich hab' sie nie gesehen! Ich glaube nicht, daß sie sich sehr unterscheiden. Reggie hatte einiges umgeschrieben, aber nichts Gravierendes verändert. Gott sei Dank habe ich die Fernsehfassung nicht gesehen! Das hätte mich sehr eingeengt, das hätte mein Denken sicher zensiert.

Der Theaterworkshop, den Sie erwähnten, war das die „Actor's Group“, die sich von Strasbergs „Actor's Studio“ abgespalten hatte?

Ja, wir waren eine Gruppe von Dissidenten: Richard Kiley, Yul Brynner, Anne Jackson, Eli Wallach und ich. Wir hatten ständig Auseinandersetzungen mit Strasberg, die irgendwann unerträglich wurden. Wir empfanden Strasbergs Arbeit und seine Prinzipien als schädlich, auch wenn sie brillant waren. Mich störte in erster Linie diese ausschließliche Konzentration auf den Realismus. Das ist nur ein Schauspielstil, es gibt auch noch andere Arten. Und selbst in der Beschränkung auf den Realismus gab es für Strasberg noch eine weitere: die Konzentration auf die eigenen Erfahrungen. Aus meiner Sicht vernachlässigt man auf diese Weise eine der wertvollsten und nützlichsten Eigenschaften, die Schauspieler besitzen können: die Vorstellungskraft.
In New York gab es einen wunderbaren Schauspiellehrer namens Sanford Meisner. Sandy benutzte immer eine großartige Formulierung: „Das ist so *als ob* ...“ Das ist ein wunderbarer Ansatz, denn diese Herangehensweise kennt keine Grenzen. Die persönliche Erfahrung hat sehr enggefaßte Grenzen. Sie nutzt nur ein Drittel dessen, was Schauspiel sein kann. Sie sehen: eine fundamentale Meinungsverschiedenheit.

Und dann haben Sie gleich in Ihrem zweiten Film, STAGE STRUCK, *Strasbergs Tochter für die weibliche Hauptrolle genommen! Hatten Sie da keine Angst, mit dem Feuer zu spielen?*

Nein, das war nicht gefährlich, sondern vielmehr furchtbar langweilig. Sie war das perfekte Beispiel für das, was ich an der „method“ kritisiere. Und für den Film war sie völlig falsch, denn der war von Anfang bis Ende ein Märchen. Susans (Strasberg) Vorstellung von Realität kollidierte vollständig mit dem Stil des Films. Und tragen konnte sie den Film ganz sicher nicht: für die Hauptrolle brauchte ich ein Soufflé und bekam einen Pfannkuchen! Und dabei besaß sie eine solche Schwerelosigkeit, wenn man sie traf ... aber sobald wir anfingen zu arbeiten, war die völlig verschwunden.

Hatten Sie später ähnliche Schwierigkeiten mit anderen method actors, mit Brando in THE FUGITIVE KIND *beispielsweise?*

Verstehen Sie mich nicht falsch: Innerhalb ihrer Technik sind sie meist großartig. Und in manchen Filmen kann man diesen Stil ganz wunderbar nutzen.

Ich finde, das trifft besonders für DOG DAY AFTERNOON *zu, mit Einschränkungen auch für* SERPICO. *War Pacino schwer zu führen?*

Überhaupt nicht! Er ist großartig, ein derart schöpferischer Schauspieler. Es war ein einziges Vergnügen, mit ihm zu arbeiten: Zuzusehen, wie diese unglaubliche kreative Antriebskraft in Gang gesetzt wird ... Er besitzt ein ganz reines, unverdorbenes Talent: ein durchdringender Sinn für Wahrheit, er wüßte gar nicht, wie er etwas „falsch“ spielen sollte. Und das zwingt einen selbst zur Ehrlichkeit. Ich vertraute mich seinem Talent vollständig an. Wenn er mit einer Szene nichts anfangen konnte, verwarf er sie nicht einfach, sondern untersuchte die Situation immer wieder aufs neue und bat mich dann erst, die Szene zu ändern.
Wir haben immer wieder miteinander darüber gesprochen, einen weiteren Film zusammen zu machen. Aber bislang ergab sich nichts Passendes. Gerade letzte Woche haben wir noch miteinander telefoniert.

Mit einem weiteren method actor, Paul Newman, haben Sie schon beim Fernsehen zusammengearbeitet und dann, 25 Jahre später, bei THE VERDICT. *Sein Stil hatte sich sehr geändert im Lauf der Zeit, nicht wahr?*

Das Witzige daran war: er ist älter geworden! *(lacht)* Wir waren uns aber in der Zwischenzeit häufig begegnet, wir sind befreundet. Deshalb war die erneute Zusammenarbeit mit ihm keine Überraschung für mich.

Als Regisseur scheinen Sie ein Faible für eng begrenzte Räume zu besitzen: das gilt für Ihr Kinodebüt TWELVE ANGRY MEN *ebenso wie für* FAIL SAFE *und* MURDER ON THE ORIENT EXPRESS, *um nur einige charakteristische Beispiele zu nennen. Ist das eine Vorliebe, die sich auch aus der TV-Schule ableitet?*

Lumet mag es, mit den gleichen Schauspielern zu arbeiten: Fonda, Connery oder, wie in **SERPICO** *und* **DOG DAY AFTERNOON**, *mit Al Pacino (unten mit John Cazale).*

Die ganze Welt ist eine Bühne: Sein Debüt verdankte Lumet Henry Fonda, den er in 12 ANGRY MEN *und* STAGE STRUCK *(oben rechts) inszenierte; danach bekam er, wen er wollte: Paul Newman, Pacino, Hoffman, Connery und, bei* THE FUGITIVE KIND, *Marlon Brando.*

Ja, vielleicht. Ich habe abgeschlossene Räume als Handlungsschauplatz nie als eine Einschränkung empfunden. Im Gegenteil, daraus können sich viele erzählerische Möglichkeiten ergeben, die man als guter Techniker ausschöpfen kann. Viele Leute verwechseln das Kino mit aufwendigen Ausstattungen und Landschaftsaufnahmen. Ich hingegen glaube, daß man mit einem Gesicht, vor einer kahlen Wand aufgenommen, ebensoviel erzählen kann wie mit einem vor einer Bergspitze.

Demgegenüber wirkt Ihr zweiter Film, STAGE STRUCK, *wie der bewußte Versuch, auf der Leinwand all das zu nutzen, was im Fernsehen unmöglich war: es ist ein Farbfilm ...*

Und damit bekam ich gleich die ersten Schwierigkeiten! Natürlich ergriff ich die erstbeste Gelegenheit, einen Farbfilm zu drehen. Aber damals besaß Technicolor, die Firma Technicolor, noch ungeheure Macht. Deren Farbberater konnten den Kameramann in allen entscheidenden Fragen überstimmen. Bei STAGE STRUCK hatte ich einen großartigen deutschen Kameramann, Franz Planer. Ich wollte ein set mit weißen Wänden, und Franz war einverstanden. Dann schaltete sich der Farbberater ein: das war nicht erlaubt, das hatte es noch nicht gegeben! Die Laborergebnisse bei Weißtönen waren schwer vorhersehbar, man hatte Angst, das würde Hautfarbtöne beeinträchtigen. Aber wie alle Regeln waren auch diese falsch: im ersten japanischen Farbfilm gab es 60 Priester in weißen Kutten, und das funktionierte großartig. Glücklicherweise ließ die Kontrolle, die Technicolor ausübte, später dann nach.

Ein weiterer Unterschied zum Live-Fernsehen: Sie konnten den New York, mit vielen Außenaufnahmen feiern.

Ja, das stimmt.

War es Ihre Idee, die letzte Auseinandersetzung zwischen Fonda und Christopher Plummer im verschneiten Central Park spielen zu lassen?

Na, von einer Idee können Sie da nicht sprechen! Wir drehten die Szene und gingen in die Mittagspause. Nachmittags sollten wir schon an einem anderen Schauplatz drehen. Als wir vom Essen zurückkamen, schneite es plötzlich. Ich sagte: „Laßt uns die Szene noch einmal versuchen!" In einer Stunde hatten wir die gesamte Szene abgedreht, und visuell machte der Schnee die Szene natürlich viel interessanter. Da steckte keine Idee hinter, das war reines Glück!

STAGE STRUCK *war natürlich auch eine hübsche Gelegenheit, von Ihren Theatererfahrungen zu profitieren. Uns gefielen die backstage-Szenen besonders gut: die Bühnenarbeiter langweilen sich, lesen in der Zeitung und scheren sich keinen Deut um das, was vorn auf der Bühne geschieht.*

Das ist die reine Wahrheit! Ich glaube, das ist in jedem Land der Welt so: niemand ist am Bühnengeschehen so desinteressiert wie die Bühnenarbeiter. Das gilt leider auch für manche Filmcrews, aber meist gelingt es mir, ihr Interesse zu wecken und sie auf Trab zu bringen!

Henry Fonda und Sean Connery sind Ihre häufigsten Hauptdarsteller. Wenn beide nicht als alter ego des Regisseurs fungieren (wovon ich ausgehe), was ist dann Ihr Grund dafür, sie so häufig einzusetzen?

Das reine Vergnügen! Beide sind erstklassige Schauspieler und wunderbare Menschen, in deren Gegenwart ich mich sehr wohl fühle. Es ist immer leichter, mit jemandem zum dritten oder vierten Mal zusammenzuarbeiten, denn man besitzt ein gemeinsames Vokabular. Man versteht sich augenblicklich und kann seine Drehzeit deshalb ökonomischer nutzen.
Sie haben sich auch immer bemüht, sie in den unterschiedlichsten Rollen zu besetzen.

Das ist für die Schauspieler und für mich gleichermaßen wichtig. Es macht auch mehr Spaß. Sie waren und sind ja auch zu viel mehr fähig als den Rollen, die man ihnen für gewöhnlich gab. Henry Fonda, mit dem ich drei oder vier Filme gemacht habe, war wirklich außergewöhnlich talentiert. Er war vor allem ein brillanter Komödiendarsteller, ich erinnere mich vor allem an seine frühen, komischen Theater- und Filmrollen.
Sean wirkt auf der Leinwand so entspannt, alles scheint ihm so leicht zu fallen, daß die Leute annehmen, er würde gar nicht spielen. Aber sehen Sie sich seine Bonds einmal genauer an: Sie gehören zu den besten Darstellungen im Genre der high comedy. Die Leute haben ja auch immer Cary Grant unterschätzt, der ein brillanter, brillanter Schauspieler war. Auch ihm schien alles so leicht zu fallen. Tatsächlich aber hatte er einen Stil kultiviert, der den Zuschauer täuschen sollte: eine Anstrengung war ihm nie anzusehen. Für Sean gilt das ebenfalls. Er hätte keine Probleme, eine ganz andere Art von Rolle zu spielen, aber viele Stars bleiben in ihrem Image stecken, und dem Publikum und den Besetzungsbüros fällt es schwer, sie sich in einem anderen Genre vorzustellen. Ich habe jedoch die Erfahrung gemacht, daß man Seans Grenzen viel weiter stecken kann.

Bei allen Unterschieden besitzen all diese Rollen jedoch auch entscheidende Gemeinsamkeiten: Fondas Figuren besitzen immer eine gewisse Autorität, Connery verkörpert zumeist sehr gewalttätige Charaktere.

In THE HILL aber zum Beispiel nicht! Die Geschichte steckt voller Gewalt, aber wenn Sie sich erinnern, ist er es, der die anderen beschwört, den Wärter am Ende nicht zu töten. Die Gewalt scheint überall um ihn herum auszubrechen, aber obwohl sie eskaliert, versucht er, ihr zu widerstehen.

Obwohl die Besetzung Ihrer Filme sehr stark vom amerikanischen Starsystem profitiert, sind Sie doch immer Risiken eingegangen und haben auf Unbekannte gesetzt. Legen Sie bei der Besetzung Wert auf eine gewisse Balance?

Die Hälfte der Besetzung von PRINCE OF THE CITY hatte noch nie in einem Film mitgespielt, Pacino war der einzige bekannte Schauspieler in DOG DAY AFTERNOON. Es geht also auch ohne viele Stars ... Heutzutage haben wir begriffen, daß Stars allein längst nicht mehr den Erfolg eines Films garantieren. Dennoch geben sie den Studios ein enormes Gefühl der Sicherheit. In den USA haben wir außerdem das große Glück, daß die Stars gleichzeitig auch erstklassige Schauspieler sind. Die Tage, als man eine Lana Turner in einem Drugstore entdeckte und zur Leinwandgöttin machte, sind vorbei.

Angesichts der vergleichsweise niedrigen Budgets Ihrer Filme: Wie schaffen Sie es, Connery oder Nick Nolte (im Fall von Q & A*) zu bekommen, die für gewöhnlich viel höhere Summen kassieren?*

Manchmal bezahlen wir sie, manchmal nicht! (lacht schallend) Die amerikanischen Schauspieler sind außergewöhnlich. Sie sind großzügig und offen. Sie machen ihrem Beruf alle Ehre. Nick Nolte bekommt um die $ 4 Millionen pro Film, aber in Q & A arbeitete er für das Gewerkschaftsminimum, denn wir hatten kein Geld, und er wollte die Rolle unbedingt spielen. Auf dieser Basis können Sie beinah an jeden amerikanischen Star herantreten: Er wird sich darauf einlassen. Die Schauspieler, die für Woody *(Allen)* arbeiten, machen es ebenso. Sie wissen, daß er selten viel Geld für seine Filme bekommt.

Sie zählen auch zu den ersten Regisseuren, die ein wirkliches Gespür für die Besetzung europäischer Schauspieler besitzen: Sophia Loren in THAT KIND OF WOMAN, *Anna Magnani in* THE FUGITIVE KIND, *das komplette Ensemble von* THE DEADLY AFFAIR ...

Bei dem Film hatte ich wirklich großes Glück! Simone Signoret war eine ganz bemerkenswerte Schauspielerin, Harriet Andersson, James Mason ... Ich weiß nicht, wie viele Filme ich mit Mason gemacht habe; wenn man die Fernseharbeiten mitzählt, mindestens fünf. Ich bin davon überzeugt, daß er und Spencer Tracy die besten Filmschauspieler überhaupt waren.
Ich mag THE DEADLY AFFAIR eigentlich ganz gern, obwohl viele Leute ihn überhaupt nicht kennen. Ich liebe Le Carré, denn innerhalb dieser großartigen Plots gelingen ihm die profundesten Schilderungen menschlicher Gefühle. George Smiley ist für mich eine der ganz großen literarischen Schöpfungen: ein Mann, der in einer Welt voller Täuschung, Doppelspiel und Betrug lebt, einer Welt, in der man zu nichts und niemandem Vertrauen haben kann, und doch ist er ein ungeheuer verletzbarer und vertrauensvoller Mensch. Für den Helden von THE DEADLY AFFAIR gilt das gleiche. Und die Beziehung zu seiner Ehefrau, dieser Masochismus – es ist geradezu schmerzhaft, das mitanzusehen.

Ihre Filmographie verrät eine erstaunliche thematische und auch stilistische Vielfalt. Lieben Sie bei der Auswahl der Stoffe die Herausforderung des Wechsels?

Sicher nicht so bewußt, wie es Ihre Frage impliziert. Es ist immer der Stoff, für den ich mich entscheide, nicht das Genre oder die Frage, ob ich etwas schon einmal oder noch nicht gemacht habe. Aber natürlich empfinde ich eine große Lust an der Variation: es reizt mich, ständig neue Muskelpartien einsetzen zu müssen. Und jeder neue Film *ist* eine Herausforderung, das ändert sich auch nach Jahrzehnten nicht. Manchmal sage ich mir, „Na, dieser wird nicht so schwierig." Und dann werde ich emotional immer tiefer in das Projekt verstrickt und beginne, alles in Frage zu stellen. Bei MURDER ON THE ORIENT EXPRESS sollte man annehmen, das sei ein leichter Film: ein ziemlich komplizierter und starker Plot, eine Reihe exzellenter Schauspieler ... Aber Sie haben sicher noch nie einen Regisseur gesehen, der sich *so sehr anstrengte,* charmant, vergnügt und unbeschwert zu wirken!

Eine der schwierigsten und ungewöhnlichsten Herausforderungen war wahrscheinlich THE WIZ, *Ihr bislang einziges Musical?*

Wenn ich noch einmal die Chance hätte, ein Musical zu drehen, würde ich sie augenblicklich ergreifen. Eine ganz außergewöhnliche Form! Im New Yorker Theater sagt man: „Es gibt zwei Geheimnisse, um ein gutes Musical zu machen ... aber niemand kennt sie!" Ich glaube nicht, daß ich meine Sache gut gemacht habe. Die Herausforderung war: eine Fantasie in einem realistischen setting zu erzählen. Ein wunderbares Problem, das ich leider nicht gelöst habe!

Wie wichtig ist Ihnen – angesichts der Tatsache, daß Sie sich mit ganz unterschiedlichen Sujets beschäftigen – die Kontinuität in der Zusammenarbeit mit den Kameramännern?

Sie sind mein rechter Arm! Wenn ich einen Kameramann finde, mit dem ich gut zusammenarbeiten kann, dann bleibe ich bei ihm. Ich denke, das gilt für viele Regisseure. Die Beziehung zum Kameramann ist mit keiner anderen in einer Filmcrew zu vergleichen.

In den Anfangsjahren haben Sie vornehmlich mit Boris Kaufman gearbeitet, in den letzten Jahren vor allem mit Andrzej Bartkowiak. Gerade letzterer erscheint mir sehr geschmeidig, geradezu eklektizistisch zu sein.

Bisher habe ich noch keinen Stil gefunden, mit dem er nicht fertig wird! (lacht) Wir werden sehen, vielleicht finde ich ja irgendwann einmal ein Thema, mit dem er nicht zurechtkommt!

Trotz der Arbeit mit unterschiedlichen Kameraleuten gibt es gewisse stilistische Vorlieben, die Sie sich über die Jahre hinweg bewahrt haben, z.B. die extremen Unter- und Aufsichten, die es schon in STAGE STRUCK *gibt, aber auch später in* THE VERDICT.

Nun, ich hingegen glaube, daß sich der Stil von Film zu Film ändert. Jeder Film verlangt seine eigene, spezifische Form. Ob sich die Kamera viel oder wenig bewegt, ob man rasch schneidet oder lange, ununterbrochene Einstellungen dreht, das hängt doch vom jeweiligen Thema des Films ab. Man muß sich dem Material anpassen und nicht das Material dem eigenen Stil.
Das ist einer der Gründe, weshalb mich die ganze Autorentheorie maßlos ärgert. Ich habe mich nie als „auteur" gefühlt, die ganze Idee stößt mich ab. Sie erwähnten die Szene im Schnee aus STAGE STRUCK – das Beispiel greift geradezu an die Wurzeln dieser ganzen Idee: Wie kann ich denn ein „auteur" sein, wenn ich vom Wetter und von den Lichtverhältnissen abhängig bin?

Wir wollen uns nicht allzu lange auf dem wackligen Boden der Autorentheorie bewegen. Dennoch: die Häufigkeit, mit der Ihre Filme von Polizeikorruption erzählen, ist frappierend. Sie wirft schon die Frage nach thematischen Vorlieben und Querverbindungen auf.

Ja, ganz offensichtlich besitzt dieses Thema für mich eine unerschöpfliche Faszination. Jedesmal, wenn ich einen Stoff finde, der einen neuen Themenbereich erschließt, versuche ich ihn zu realisieren. Q & A behandelt ein neues Thema, was auch in diesem Genre bisher kaum aufgearbeitet wurde: es geht um den Rassismus innerhalb der Polizei. Nicht auf der Ebene von Rassenkonflikten, die auf der Straße ausgefochten werden: Es gibt keine Straßenschlachten zwischen Demonstranten und Polizisten. Es geht um den alltäglichen Rassismus, der unbewußt jede Entscheidung beeinflußt.

Wenn man den britischen Film THE OFFENCE *ausnimmt, haben Sie bisher eine Polizeifilm-Trilogie vorgelegt:* SERPICO, PRINCE OF THE CITY *und nun* Q & A. *Alle drei folgen einer Erzählstruktur von der Unschuld hin zu zunehmender Desillusionierung der Figuren.*

Das ist interessant, da können Sie recht haben. Die Filme unterscheiden sich natürlich, da der letzte Film eine fiktive Geschichte erzählt und die anderen beiden auf realen Ereignissen beruhen. Die Figur, die Timothy Hutton in Q & A spielt, kämpft geradezu um ihre Unschuld. Ich bin nicht sicher, ob das auch für die Figur gilt, die Treat Williams in PRINCE OF THE CITY spielt. Ich glaube, in dem Moment, in dem er den Bauch seiner Mutter verließ, wußte er schon um die dunkle Seite seines Charakters! (lacht) Im Augenblick arbeite ich übrigens an einem Buch, das diese Linie ein wenig weiterverfolgt. Es ist die wahre Geschichte eines Undercover-Polizisten, der eine höchst interessante Metamorphose durchmacht. Er wurde geradezu von der Kriminalität angesteckt, das kriminelle Leben vereinnahmte ihn mehr und mehr. Bis es ihm schließlich unmöglich war, bei Prozessen als Zeuge auszusagen.

Ihre Sichtweise scheint mir auch zunehmend düsterer geworden zu sein. Glauben Sie, daß die Korruption seit den Siebzigern noch schlimmer geworden ist?

Ich denke, sie hat zugenommen, weil das Drogengeschäft schlimmer geworden ist. Die Geldsummen, die man heute in diesem Geschäft verdienen kann, sind unvorstellbar.

All diese Filme protokollieren auch das Scheitern der Helden angesichts der Machtstrukturen.

Ich glaube nicht, daß meine Filme sagen: „Man kann nichts gegen diese Machtstrukturen unternehmen." Für gewöhnlich handeln sie von Leuten, die eben dies versuchen. Ich glaube, hier unterscheidet sich auch die Sichtweise unserer Generationen voneinander. Wenn ich Sie anschaue, sehe ich, daß Sie viel, viel jünger sind als ich. Ich möchte nicht verallgemeinern – das ist immer gefährlich –, aber ich habe den Eindruck, daß Ihre Generation für alles, was sie tut, eine Belohnung erwartet. Sie erwarten, daß Ihre Anstrengungen sich auszahlen. Sie erwarten einen Sieg. Ich habe die Erfahrung gemacht, daß das Leben anders ist: gewöhnlich gewinnt man nicht. Aber das hat keine Bedeutung dafür, daß man kämpft. Man kämpft nicht, um zu gewinnen. Sondern weil etwas Sie verletzt, beleidigt, weil etwas die Menschenwürde bedroht. Oder Sie begreifen, daß etwas geändert werden muß. Sie kämpfen und hören Ihr Leben lang nicht damit auf. Es ist schön, wenn man gewinnt, aber darauf verlassen kann man sich nicht. Man setzt sich für etwas ein, weil es richtig ist. In diesem Sinne bin ich also kein Pessimist. Was die Resultate angeht, schon. Das Ende von Q & A beispielsweise empfinde ich als sehr optimistisch: Am Ende ist eine Figur sich ihrer rassistischen Gefühle bewußt. Das ist ein gigantischer Schritt nach vorn, der den meisten Menschen nicht gelingt.

Diese Dramaturgie des Scheiterns läßt mir einige Ihrer Filme, z.B. DOG DAY AFTERNOON, *als geradezu hysterische Komödien erscheinen. Verstehen Sie sie auch so?*

Unbedingt. DOG DAY AFTERNOON ist ein sehr witziger, absurder Film. Wenn Sie DOG DAY AFTERNOON oder SERPICO mit einem Publikum sehen, werden Sie überrascht sein, wie häufig da gelacht wird. Ich weiß nicht, ob ein heutiges Publikum noch so reagieren würde, aber damals war es so. In NETWORK gibt es natürlich auch eine Menge Gelächter, aber der ist ja von vornherein ein Komödie. Ich denke, unser ganzes Verhältnis zur Komödie ist etwas fragwürdig. Meist hält man den Humor für eine Art Erleichterung, für eine Entlastung vom Druck der Gefühle. Ich sehe den Humor selbst als ein Gefühl an, als eine Emotion wie jede andere auch. Deshalb kann eine Komödie auch ebensoviel aussagen wie ein Drama oder eine Tragödie.

Hat Sie der kommerzielle Mißerfolg von Q & A *sehr enttäuscht?*

Ja, sehr. Ich fühle mich enttäuscht und verletzt. Dabei habe ich für den Film einige der besten Kritiken meines Lebens bekommen. In Frankreich und Deutschland war die Presse gut. Vor einigen Tagen bekam ich die australischen Kritiken zugeschickt: die sind so positiv, als hätte ich sie selbst geschrieben. Aber er ist überall schlecht gelaufen, außer in Argentinien.

Angesichts des kommerziellen Auf und Ab, das es in Ihrer Karriere seit jeher gab – wie wichtig ist Ihnen da das Vertrauensverhältnis zu einem Produzenten? Ich denke dabei natürlich an Burtt Harris, mit dem Sie seit Jahren kontinuierlich zusammenarbeiten.

Burtt ist das, was wir einen „line producer" nennen. An den kreativen Prozessen ist er nicht beteiligt, sondern er trägt dafür Rechnung, daß das verbrauchte Geld auch wirklich auf der Leinwand zu sehen ist und nicht für teure Limousinen verschwendet wird. Das Filmgeschäft ist ein Dschungel, und es gelten die Gesetze des Dschungels. Die Finanzierung ist immer ein Problem, das man nur lösen kann, indem man einen Hit produziert. Nach einem Hit kann ich mir drei Fehlschläge erlauben. Vielleicht!

Abschließend möchte ich Sie zu den Realisierungschancen einiger Ihrer angekündigten Projekte befragen.

Das würde ein ganzes Buch füllen. *(lacht)*

Im letzten Jahr erzählte mir Budd Schulberg voller Enthusiasmus, er würde seinen Roman „What makes Sammy run" für Sie adaptieren. Was ist seither daraus geworden?

Warners, für die wir das Buch geschrieben haben, haben sich endgültig dagegen entschieden.

Weshalb? Weil es ein Anti-Hollywood-Stoff ist?

Nein, gar nicht deshalb. Hollywood würde ein Musical über das Leben Josef Stalins drehen, wenn man damit Geld verdienen könnte. In diesem Fall lag es nicht

Der Kriminelle im Cop: Treat Williams als Prince of the City.

daran, daß ihnen das Buch nicht gefiel, es war einfach eine Kostenfrage. Es würde ein period picture: die Handlung spielt von 1936 bis 1942. Das bedeutet: alles muß gebaut werden! Die Hauptfigur ist anfangs 16, dann am Ende etwa 22 Jahre alt. Es ist sehr, sehr schwierig, einen Schauspieler in diesem Alter zu finden, der einen solchen Film tragen kann. Als Warners all diese Faktoren zusammenzählten, entschieden sie sich dagegen.

Was ist aus Ihrem Projekt über religiöse Fundamentalisten geworden?

Das ist vielleicht *das* eine Thema, das Hollywood nicht anfassen möchte. Darum machen sie einen großen Bogen, denn das betrifft einen ungeheuren Bevölkerungskreis in den USA: etwa ein Drittel der Bevölkerung gehört dazu. Es ist unglaublich, aber in vieler Hinsicht befinden wir uns auf dem Entwicklungsstand des 10. Jahrhunderts. Wenn mir jemand vor vierzig Jahren gesagt hätte, daß es wieder religiöse Fanatiker geben würde, die Wort für Wort an das glauben, was in ihrer Bibel steht – egal, ob sie Christen, Juden oder Moslems sind –, und diese Bibel nicht als Fabel oder poetisches Werk nehmen, sondern tatsächlich glauben, daß die Welt in sieben Tagen erschaffen wurde, daß es eine Sintflut gab, daß eine Arche auf einem Berggipfel anlegte, wenn mir jemand das gesagt hätte, dann hätte ich ihn für verrückt erklärt. Und jetzt, das sind Massenbewegungen, deren Gefährlichkeit man nicht unterschätzen darf. Vor drei oder vier Jahren hatten wir ein sehr gutes Drehbuch, aber wir fanden nie ein Studio, das uns grünes Licht dafür gab.

Werden Sie David Mamets Stück „Glengarry Glen Ross" verfilmen?

Das ist ein besonderer Fall. Das Stück hätte ich sehr, sehr gern verfilmt. Aber der Mann, der David die Rechte abgekauft hatte ... ich verstehe nicht, wie seine Finanzierung funktionieren soll, das war das absolute Chaos. Das war mir zu unsicher. Das Leben ist zu kurz! *(Anm.: Das Stück wird gerade von James Foley verfilmt, mit Al Pacino in der Hauptrolle)*

Mamet hat für THE VERDICT *eines der – wie ich finde – brillantesten Drehbücher geschrieben.*

Ja, ein großartiges Buch! Ich würde gern wieder mit David an einem Projekt arbeiten, aber „Glengarry" wird das nicht sein.

Und wie steht es um Malcolm X*?*

Auch dafür hat David ein wunderbares Buch geschrieben. Wiederum ein Kostenproblem. *(Anm.: Jetzt dreht Spike Lee den Film für Werner.)* Eine der wichtigsten Phasen in seinem Leben war das Jahr, das er in den frühen Vierzigern in Detroit verbrachte. Das Detroit von damals gibt es nicht mehr. Die Bauten würden ungeheure Summen verschlingen. Und dann seine Zeit im Mittleren Osten, seine Reisen durch Nordafrika, seine Pilgerfahrt nach Mekka – das waren prägende Erfahrungen für ihn. Aber Hollywood scheut sich, dort zu drehen. Also lassen sich zwei der wichtigsten Episoden seiner Biographie nicht rekonstruieren. Und auf die wollten David und ich nicht verzichten.

All diese gescheiterten Projekte – waren das große Enttäuschungen für Sie?

Ja, aber es waren keine traumatischen Erfahrungen. Ich bin dran gewöhnt.

Lars-Olav Beier und Gerhard Midding sprachen mit Lumet 1990 in Deauville.

„In einer Sekunde ist alles vorbei“

Von den Anfängen beim Fernsehen bis zum final cut: Die lange Karriere von George Roy Hill

steadycam: *Mr. Hill, sind Sie eigentlich verwandt mit dem Regisseur George Hill, der vornehmlich in den Dreißigern gearbeitet hat?*

Hill: Nein, aber es ist interessant, daß Sie mich darauf ansprechen. Bei mir zu Hause hängen nämlich einige Plakate seiner Filme an der Wand und versetzen regelmäßig Besucher in Erstaunen, die sich in der Filmgeschichte nicht sonderlich gut auskennen. Diesen Leuten gegenüber erwecke ich den Eindruck, MIN AND BILL mit Wallace Beery und Marie Dressler gedreht zu haben. Dabei ist dieser Film 1930 entstanden, und Hill war um die 50, als er ihn drehte. Meine Gäste schauen mich dann immer mit ganz großen Augen an, trauen sich aber nicht zu sagen, daß ich mich für mein Alter ganz gut gehalten habe.

In den Fünfzigern haben Sie für das Fernsehen Live-Shows inszeniert. Welche besonderen Anforderungen stellte diese Arbeit?

Man hat dort alles allein machen müssen, bei A NIGHT TO REMEMBER (1956) war ich z.B. gleichzeitig Regisseur, Co-Autor und Produzent. Das Live-Fernsehen hatte auch große Ähnlichkeit mit der Theaterarbeit. Man hat z.B. sehr lange und intensiv mit den Schauspielern geprobt. Wenn das rote Licht aufleuchtete, war das, als würde sich der Vorhang heben: Die Show fing an, nun konnte man nichts mehr verändern, sondern nur noch auf ein gutes Gelingen hoffen. Wenn jemand einen Versprecher hatte, hörten das im gleichen Augenblick Millionen Menschen im ganzen Land. Als Regisseur war man in solchen Momenten natürlich völlig hilflos. Haben Sie mal eine TV-Show von mir gesehen?

Nein, leider nicht.

Die berühmteste Sendung, die ich gemacht habe, A NIGHT TO REMEMBER, zeigte den Untergang der „Titanic“. Das war eine wirklich außergewöhnlich aufwendige Inszenierung. Um die Schräglage des Schiffs anzudeuten, mußten die gesamten Dekorationen Zentimeter um Zentimeter immer mehr verschoben werden. In der einstündigen Sendung gab es über 200 Einstellungen, das war für das Live-Fernsehen sehr viel. Wir mußten dauernd von einer Kamera auf die andere schneiden. Dieses riesige Unternehmen lief nur ein einziges Mal reibungslos ab, und das war am Abend der Ausstrahlung. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte es immer irgendwelche Zwischenfälle gegeben, irgendeiner der insgesamt 106 Schauspieler verpaßte garantiert seinen Einsatz. Das hat sehr viel Spaß gemacht, weil es eine so große Herausforderung war.

War das nicht eine der aufwendigsten Live-Shows in der Geschichte des amerikanischen Fernsehens?

Die aufwendigste, und zwar mit Abstand. Damals war ich noch jung und unverfroren. Ich bin nicht sicher, ob ich heute noch die gleiche Nervenstärke hätte.

Auch JUDGEMENT AT NUREMBERG *(1959) muß doch aufgrund der vielen Figuren sehr kompliziert gewesen sein?*

Das kann man wohl sagen. Dennoch hat die Produktion sehr viel Spaß gemacht. Das Drehbuch war exzellent, und insbesondere von der Zusammenarbeit mit Claude Rains, den ich schon lange bewundert hatte, war ich ganz begeistert. Maßlos enttäuscht war ich allerdings, als ich nicht gefragt wurde, den Spielfilm zu inszenieren. Stanley Kramer hatte die Rechte für seine Produktionsfirma erworben, um den Film selbst zu inszenieren. Ich war darüber so sauer, daß ich mir den Film nie angeschaut habe.

In den Fünfzigern sind einige Regisseure vom Fernsehen zum Film gewechselt. John Frankenheimer, Robert Mulligan ...

... Franklin J. Schaffner, Fielder Cook und Sidney Lumet. Das war unsere Generation. Wir haben alle in New York angefangen, viele sind danach nach Hollywood gegangen, aber andere, wie Lumet und ich, auch in New York geblieben. Das hat sich aber mit der Zeit aufgelöst, damals kannte ich jeden in der Branche, heute kenne ich kaum noch jemanden. Es war eine sehr aufregende Zeit damals, und die meisten von uns sind nicht mehr so aktiv wie früher. Heute fehlt etwas der lange Atem. Filmemachen ist eben eine sehr harte, sehr aufreibende Arbeit.

Gab es in den Sechzigern eine Art Generationenkonflikt zwischen den Regisseuren, die im Studiosystem angefangen hatten, und Newcomern wie Ihnen?

Die Machtverhältnisse hatten sich schon in den Fünfzigern entscheidend verändert. Die Studiobosse nahmen nun weniger Einfluß auf die Filme, die Filmemacher dagegen mehr. In den Sechzigern trafen die „Oldtimer“ wie William Wyler und George Stevens, denen man im Studiosystem nie die völlige künstlerische Kontrolle über ihre Filme zugestanden hatte, auf „Youngster“ wie mich. Ich war einer der ersten Regisseure, denen man ein so hohes Maß an Kontrolle und soviel Macht gab. Heutzutage ist dies für junge Regisseure nicht mehr so leicht. Die Studiobosse sind vorsichtiger geworden und lassen die Regisseure nicht mehr nach dem Prinzip des Laisser-faire vor sich hin filmen.

Was war der erste Film, bei dem Sie den final cut hatten?

Das war BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID (1969). Und von da an bei jedem Film.

In den Siebzigern haben Sie fast alle Filme für Universal gedreht. Sind Sie diesem Studio besonders verbunden?

Nein, ich bin an kein Studio gebunden. In den letzten Jahren habe ich viel mit Warners zusammengearbeitet. Da weiß ich genau, wo die Leichen im Keller liegen, und das macht die Arbeit etwas einfacher und berechenbarer. Aber wenn mir von einem anderen Studio ein vielversprechenderes Projekt angeboten wird, steht dem nichts im Wege. Ich habe gegenüber keinem Studio eine Treuepflicht.

Bei THE WORLD OF HENRY ORIENT *(1964), Ihrem dritten Spielfilm, haben Sie den Spaziergang der beiden Mädchen durch Zeitlupe und Zeitraffer fast traumhaft verfremdet. Hatte schon vor Ihnen jemand diese Mittel in ähnlicher Weise gebraucht?*

Ich weiß nicht, ob ich der erste war. Jedenfalls hatte ich eine vergleichbare Verwendung von Zeitlupe und Zeitraffer auf der Leinwand noch nicht gesehen. Diese Mittel tragen sehr viel zur Stimmung bei, zu der Unbeschwertheit und Unbekümmertheit, mit der die beiden Mädchen durch den Park tollen.

Diese Sequenzen in Ihrem Film erinnern frappierend an Louis Malles ZAZIE DANS LE METRO *(1960). War Ihnen dieser Film damals bekannt?*

Ich bin ein großer Bewunderer von Malle, aber diesen Film kenne ich leider nicht.

Die beiden Mädchen in THE WORLD OF HENRY ORIENT *schaffen sich ihre eigene Phantasiewelt. Weisen sie damit nicht schon auf die Schriftsteller-Figuren in* SLAUGHTERHOUSE 5 *(1972),* THE WORLD ACCORDING TO GARP *(1982) und* FUNNY FARM *(1988) hin?*

Generell sind meine Figuren eher Beobachter als Handelnde. Ich drehe keine Action-Filme, in denen die Helden wirklich Herren ihres eigenen Schicksals sind. Auch Butch und Sundance werden verfolgt; sie handeln nicht freiwillig, sie werden zum Handeln gezwungen. Abgesehen vom Ende des Films gibt es kaum Schießereien oder die üblichen Action-Szenen. *(„Bis zur abschließenden Schießerei enthalten die ersten hundert Filmminuten etwa eine Minute der üblichen Western-Action“, rechnet Drehbuchautor William Goldman auf Seite 240 des „Hollywood-Geschäfts“ vor.)* Das ist dann ja auch keine klassische Action-Szene, sondern eine Exekution.

Die Rastlosigkeit teilen Butch und Sundance mit vielen Ihrer Helden. Eine Ausnahme bildet Garp, der alles versucht, um für sich und seine Familie ein Heim zu schaffen.

Ja, aber er hat keinen Erfolg. Er versucht es, aber am Ende zerstört er alles.

In Ihren Filmen spielen sich viele (z.T. wichtige) Ereignisse im Off ab. In SLAUGHTERHOUSE 5 *zeigen Sie ein Haus in einer festen Einstellung, vermitteln durch Überblendungen den Wechsel der Jahreszeiten und lassen einen jungen Hund, der von Mal zu Mal größer wird, aus dem Bild und wieder hineinlaufen.*

Ja, ich habe es mir zur Gewohnheit werden lassen, vieles ins Off zu verlegen. Ich glaube, oft ist es für den Zuschauer fesselnder, zu ahnen statt zu wissen.

Auch Butch und Sundance sterben im Off.

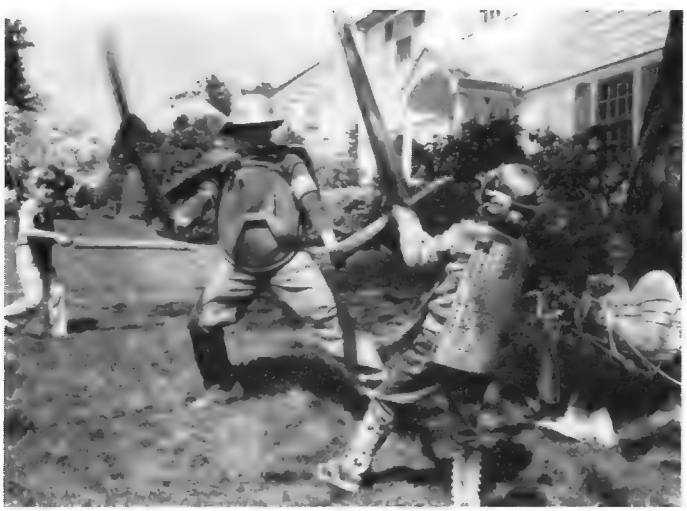
Das Bild wird angehalten, kurz bevor sie erschossen werden. Die Idee fiel mir ein, als ich in einem Kombi zum Drehort fuhr. Ich hatte mir den Rücken verrenkt und konnte mich kaum bewegen. Das passiert mir leider sehr häufig, so daß ich oft von einem Rollstuhl aus Regie führen muß. In dieser Situation hatte ich den Einfall, daß Butch und Sundance hinauslaufen würden und das Bild kurz vor ihrem Tod zum Stillstand kommen müßte. Ich wußte zu dem Zeitpunkt allerdings noch nicht genau, wie sich das realisieren ließe. Von dem Standbild wollte ich überblenden auf alte Schwarz-weiß-Fotos und zurückkehren zu den Sepia-Tönen des Anfangs. Und am Ende ziehen wir das Bild von den beiden dann bis zur Totale auf. Das war technisch sehr schwierig, doch ich habe mit den zuständigen Leuten vom Studio so lange daran gearbeitet, bis ich mit dem Ergebnis zufrieden war.

Wenn Sie in Ihren Filmen Standbilder verwenden, dann oft im Zusammenhang mit dem Tod. Ich denke da an die Fotos von Flugzeugunglücken in THE GREAT WALDO PEPPER *(1976) oder das Standbild kurz vor dem Autounfall in* THE WORLD ACCORDING TO GARP, *bei dem einer der Jungen ums Leben kommt.*

Ich bin fasziniert von der Plötzlichkeit, mit der der Tod meist in das Leben der Menschen einbricht, von einer Sekunde zur nächsten ist alles vorbei. Ich glaube nicht an ein Leben nach dem Tod. Der Tod kommt, und das war's dann. Das kann jeden Moment passieren, völlig überraschend.
Andererseits habe ich mich in THE WORLD ACCORDING TO GARP auch mit dem Beginn des Lebens beschäftigt. Vielleicht erinnern Sie sich an Garp als kleines Baby, das durch die Luft fliegt. Das ist die andere Seite der Medaille. Das Kind blickt hinaus in die Welt, und weil ihm gefällt, was es sieht, beginnt es zu lächeln. Am Ende, als Garp stirbt, fliegt er wieder, diesmal in einem Hubschrauber.

Kurze Zeit später wird das Leben von Butch & Sundance für immer einfrieren. Und Paul Newman und Robert Redford wissen schon, was sie erwartet, wenn sie vor die Tür treten.

Peter Sellers als Henry Orient



THE WORLD ACCORDING TO GARP

SLAUGHTERHOUSE FIVE

Waren die Zeichentrickfilm-Sequenzen eigentlich Ihre Idee?

Ja. Auch das hat natürlich mit dem Fliegen zu tun, wenn Garp von seinem Vater träumt.

Was ist der Grund dafür, daß es in Ihren Filmen so viele Flugszenen oder flugähnliche Szenen gibt?

Ich fliege selbst sehr gern und versuche – so oder so – Flugszenen in meine Filme einzuschmuggeln. Schon in THOROUGHLY MODERN MILLIE (1967) gibt es eine Flugszene, in THE WORLD ACCORDING TO GARP stürzt auch im rechten Moment ein Flugzeug ab. Es gibt nichts Schöneres, als zu fliegen und dabei Regie zu führen. Als wir für THE GREAT WALDO PEPPER die Szene gedreht haben, in der Waldo auf die Flügel klettert, saß ich in meinem eigenen Flugzeug und kontrollierte die Szene von oben. Ich stellte mir dann vor, ich sei von Richthofen, jederzeit bereit, das andere Flugzeug abzuschießen. Der 1. Weltkrieg hat mich schon als Kind sehr fasziniert. Ich habe Flugzeugmodelle gebastelt und „Luftangriff" gespielt. Die Deutschen habe ich mir so richtig vorgeknöpft; sie wurden einem pausenlosen Sperrfeuer ausgesetzt und einer nach dem anderen von der Brücke geschossen.

Sie erzählen Ihre Geschichten in einem leichten, oft komödiantischen Ton, doch die Ereignisse nehmen nicht selten eine tragische Wendung. Wenn man BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID *sieht, will man nicht wahrhaben, daß die beiden am Ende sterben.*

Das ist richtig. Doch ich habe diesen Stil eher unbewußt entwickelt. Ich habe mir nicht vorgenommen, so viele meiner Helden am Ende der Filme sterben zu lassen und den Tod in all seinen Erscheinungsformen zu behandeln. Doch wenn sie alle Todesfälle addieren, ergibt das schon eine ganz düstere Bilanz. Ich nehme das aber auch nicht so furchtbar ernst. Ich glaube, daß wir in der kurzen Zeit, die wir auf dieser Welt sind, versuchen sollten, soviel Spaß wie möglich zu haben. Wir sollten das Beste daraus machen.

Ist das nicht auch in gewisser Weise das Thema von THE WORLD ACCORDING TO GARP*?*

Genau. Aus diesem Grund ist mir der Film auch persönlich überaus wichtig.

Welche Erfahrungen haben Sie bei der Zusammenarbeit mit so profilierten Autorenpersönlichkeiten wie William Goldman, Steve Tesich oder auch Nunnally Johnson gemacht?

Jede Zusammenarbeit ist anders verlaufen, je nach Autor und Drehbuch. Manchmal nimmt man erhebliche Eingriffe vor, in anderen Fällen läßt man das Drehbuch so gut wie unverändert. In jedem Fall versuche ich mich mit dem Drehbuch so vertraut zu machen, daß es mir in Fleisch und Blut übergeht. Als die Dreharbeiten zu BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID begannen, hatte ich schon monatelang mit Bill Goldman am Drehbuch gearbeitet, jede Einstellung hatte ich genau vor Augen, jeder Einstellungswinkel stand fest.

Wie weit wurden in SLAUGHTERHOUSE 5 *bei den Übergängen der verschiedenen Zeitebenen die Schnitte bereits durch das Drehbuch vorgegeben?*

Sehr weit. Es war alles genau geplant. Es gibt eine Einstellung, in der die Soldaten in Deutschland unter der Dusche zu sehen sind. Dann zeigen wir den Duschkopf in Großaufnahme und schwenken langsam nach unten: Nun ist Billy nicht mehr in Deutschland, sondern zu Hause in den USA, bei seinem Vater. Ich hatte diesen Duschkopf in der CSFR gefunden und brachte ihn mit in die Vereinigten Staaten. Sie können sich nicht vorstellen, wie mißtrauisch die Leute vom Zoll waren, als sie das Ding in meinem Gepäck fanden. Die haben es auseinandergeschraubt und jedes Einzelteil genau unter die Lupe genommen. – Das ist aber nur ein Beispiel für die vielen Schnittfolgen, die ich bereits lange vor Beginn der Dreharbeiten festgelegt hatte. Improvisiert wurde überhaupt nicht.

Sie haben in sehr vielen verschiedenen Genres gearbeitet, aber häufig die gleichen Mitarbeiter verpflichtet, den Ausstatter Henry Bumstead, die Cutter William Reynolds und Dede Allen und in letzter Zeit den Kameramann Miroslav Ondriceck.

Maßgeblich ist in letzter Instanz natürlich die Vision des Regisseurs, doch um sie auf der Leinwand auch zu verwirklichen, müssen zahllose Leute ihren Teil dazu beitragen. Der künstlerische Beitrag eines Mannes wie Bumstead ist unschätzbar. Natürlich muß ich zu seinen Entwürfen meine Zustimmung geben, doch die Entwürfe stammen ja ganz allein von ihm. Das Kino ist eben eine *collaborative art.*

Lars-Olav Beier und Gerhard Midding führten das Interview 1989 in Deauville

„Hollywood hat sich überhaupt nicht verändert“

John Frankenheimer, der schwierigste Hollywood-Regisseur

steadycam: *Mr. Frankenheimer, 1953 haben Sie angefangen, für CBS als Regieassistent zu arbeiten. In der Folgezeit waren Sidney Lumet, George Roy Hill oder auch Arthur Penn Ihre Kollegen. Hatten Sie damals eine enge Beziehung zueinander, weil Sie im gleichen Gebäude und nicht an verschiedenen Drehorten arbeiteten?*

Frankenheimer: Ich bin da nicht so sicher. Die Konkurrenz zwischen uns war sehr groß, und ich kann mich nicht erinnern, daß wir untereinander jemals unsere Probleme besprochen hätten. Keiner dieser Regisseure ist ein enger Freund von mir.

Die Regisseure dieser Generation verbindet die Treue und Hartnäckigkeit, mit der sie bestimmte Themen über viele Jahre hinweg verfolgen; Sie z.B. haben sich immer wieder mit dem Spannungsverhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft beschäftigt.

Ja, das ist richtig. Das sind die Art von Geschichten, die mich interessieren. Ich glaube aber, daß es zwischen den Regisseuren meiner Generation keinerlei Gemeinsamkeiten gibt. Nur eines verbindet uns: Wir haben alle sehr viel gearbeitet, haben unser Handwerk von der Pike auf gelernt und sind absolute Profis. Als wir anfingen, Kinofilme zu drehen, beherrschten wir die technische Seite des Filmemachens aus dem Effeff. Vor allem verstehen wir alle sehr viel vom Filmschnitt, denn das war ja damals beim Fernsehen eine unserer wichtigsten Aufgaben. Wir waren unsere eigenen Cutter. Man hatte z.B. vier Kameras und mußte die Schnittfolge festlegen, lange bevor die Sendung dann live ausgestrahlt wurde. Jede Einstellung wurde mit Zentimetermaß und Stoppuhr genauestens eingerichtet. Alles, was ich über den Schnitt weiß, habe ich beim Live-Fernsehen gelernt, und noch heute ist der Schnitt des Films für mich mit der interessanteste Teil der Arbeit. Wir sind alle brillante Cutter: Ich, Robert Mulligan, Marty Ritt, Sidney Lumet, Arthur Hiller oder auch George Roy Hill.

Haben Sie auch bei Ihren Kinofilmen die Schnittfolgen bereits vor Beginn der Dreharbeiten geplant? In SECONDS *(1966) z.B. schneiden Sie von dem Stift, mit dem die Hauptfigur die Einverständniserklärung zu einer Gesichtsoperation unterzeichnet, auf das Skalpell des Chirurgen.*

Dieser Schnitt stand natürlich schon vorher fest.

Schon im Drehbuch?

Wahrscheinlich, spätestens jedoch im *shooting script*. Das muß man im voraus machen, damit man die Einstellungen so drehen kann, daß sie zueinander passen. Manchmal ergeben sich solche Übergänge aber auch durch Zufall.

Auch auf die Ton-Übergänge verwenden Sie offenbar viel Sorgfalt: Als Raymond (Laurence Harvey) sich in THE MANCHURIAN CANDIDATE *(1962) erschießt, schneiden Sie vom Geräusch des Schusses ...*

... auf den Gewitterdonner. Das haben George Axelrod und ich zusammen entwickelt, als wir am Drehbuch arbeiteten.

Konnten Sie von Ihren Erfahrungen beim Live-Fernsehen profitieren, als Sie die Autorennen in GRAND PRIX *(1966) und den Superbowl in* BLACK SUNDAY *(1977) gefilmt haben und dabei sehr viele verschiedene Kameras koordinieren mußten?*

Allerdings. Die Autorennen – das waren ja richtige Formel-I-Rennen – hätten wir nie und nimmer wiederholen können, also mußte alles optimal vorbereitet sein. Nichts durfte schiefgehen, jede Eventualität mußte miteinkalkuliert werden. Wohl und Wehe des gesamten Films hing von der sorgfältigen Planung ab. Ein Ereignis zu filmen, das nur einmal stattfindet – wie der Superbowl in BLACK SUNDAY, die Entgleisungen der Züge in THE TRAIN (1965), einige Szenen in FRENCH CONNECTION II (1975) –, hat sehr viel Ähnlichkeit mit der Arbeit beim Live-Fernsehen.

Aber haben Sie nicht auch eine Vorliebe für innere Montage? In THE TRAIN *ist man überrascht von den teilweise sehr ausgedehnten und komplizierten Kamerabewegungen, die man in einem Action-Film eigentlich nicht erwartet.*

Lange Einstellungen mag ich sehr. Die erste Voraussetzung ist, daß man Schauspieler hat, die eine lange Einstellung tragen können. Doch das allein reicht nicht aus. Zum zweiten muß man großes Vertrauen in den Text, in die Dialoge haben, so daß man nicht durch Schnitte Akzente setzen muß, z.B. einzelne Sätze durch eine Großaufnahme unterstreichen muß. Wenn ich diese Sicherheit habe, brauche ich keine Angst zu haben vor einer langen Einstellung mit vielen komplizierten Kamerabewegungen. Ein Problem kommt jedoch hinzu: Wenn man nicht genau weiß, ob eine bestimmte Szene in voller Länge im fertigen Film sein wird, muß man sie natürlich so inszenieren, daß man beim Schnitt mehrere Optionen hat. Den Film mit den längsten Einstellungen, die ich je gedreht habe, werden Sie wahrscheilich noch nie gesehen haben. Es ist THE ICEMAN COMETH (1973), nach Eugene O'Neill. Das ist meiner Meinung nach der beste Film, den ich je gedreht habe. Ich wußte, daß ich einige der besten amerikanischen Schauspieler hatte: Lee Marvin, Fredric March, Robert Ryan, Bradford Dillman etc. Doch was genauso wichtig war: Ich wußte, daß der Text funktioniert. Ich brauchte mir keine Gedanken zu machen, ob ich ihn eventuell würde kürzen müssen, und konnte

John Frankenheimer 1962 mit Frank Sinatra . . .

Und dreißig Jahre später, mit Sharon Stone, am Set von YEAR OF THE GUN

Frankenheimers Faible fürs Dokumentarische: Für GRAND PRIX . . .

. . . drehte er während eines echten Rennens vor Ort, in Monte Carlo

deshalb zu sehr langen Kamerabewegungen ausholen. – Dieses Faible habe ich schon beim Fernsehen entwickelt. Da habe ich zum Teil extrem lange Einstellungen gedreht.

In SECONDS *haben Sie die Szene, in der die Hauptfigur ihr bisheriges Leben Revue passieren läßt, in einer einzigen Einstellung gedreht, die über sechs Minuten dauert.*

Ich glaube, da haben Sie richtig gemessen. Ich mochte diese Szene und war sehr froh darüber, zwei Schauspieler zu haben – John Randolph und Will Geer – die ihr genug Spannung geben konnten, so daß wir ihnen nicht mit Schnitten aushelfen mußten.

Haben Sie diese Szene damals – als Alternative für den Schnitt – auch in konventionellen Einstellungsfolgen gedreht?

Um Ihnen die Wahrheit zu sagen: Ich weiß es nicht mehr. Aber ich nehme an, daß ich mich als professioneller Filmemacher, der weiß, daß er nicht den *final cut* hat, durch zusätzliche *coverage* abgesichert habe. Denn am Ende des Tages zahlt es sich aus, wenn man sich rechtzeitig geschützt hat. Aber folgendes: Als Sharon Stone in YEAR OF THE GUN (1991) aus ihrem Leben erzählt, während sie mit Andrew McCarthy über die Brücke geht, habe ich keine weitere *coverage* gedreht. Es gibt nur diese eine Einstellung.

Hatten Sie bei YEAR OF THE GUN *den* final cut?

Nein, aber ich wußte, daß Ed Pressman – mit dem ich schon seit langer Zeit zusammenarbeiten wollte und der für mich der Hauptgrund war, dieses Projekt anzunehmen – meinem Film nichts antun würde. Und er hat es nicht getan. Das ist *meine* Schnittfassung.

Ausführender Produzent bei diesem Film war Robert L. Rosen, mit dem Sie schon seit gut zwanzig Jahren zusammenarbeiten. In den Sechzigern wurden fast alle Ihre Filme von Edward Lewis produziert. Ist es für Sie wichtig, ein enges Vertrauensverhältnis zu Ihren Produzenten zu haben?

Ich hatte zu Eddie Lewis eine ganz andere Beziehung als zu Robert L. Rosen. Eddie ist ein glänzender Geschäftsmann und gewiefter Verhandlungspartner. Außerdem hat er einen Riecher für interessante und erfolgversprechende Stoffe und fand stets einen Weg, sich die Rechte daran zu sichern. Er wäre sicher einer der besten Agenten aller Zeiten geworden.

Robert L. Rosen dagegen ist der Mann fürs Grobe, der sich auch vor Drecksarbeit nicht scheut. Er ist *line producer*. Sehen Sie, die Berufsbezeichnungen im Filmgeschäft haben sich vollständig verändert. Vor Jahren hätte man die Funktion, die Robert L. Rosen ausübt, noch *production manager* genannt. Heutzutage steht der *production manager* in der Hierarchie eine Stufe über dem *assistant director*. Der *art director* war früher für die Ausstattung des gesamten Films zuständig, nun ist er dem *production designer* unterstellt.

Sicherlich habe ich meine besten Filme mit guten Produzenten gemacht: mit Eddie Lewis, Fred Coe, John Houseman oder auch Martin Manulis, mit denen ich teilweise schon beim Fernsehen zusammengearbeitet habe.

Waren die Restriktionen beim Fernsehen größer als später im Filmgeschäft, oder hatten Sie größere Freiheiten, weil es noch keine festgeschriebenen Regeln und keine Syntax des Fernsehens gab?

Nein, es gab jede Menge Restriktionen. Zum einen gab es die Zensur, zum zweiten die Schwarze Liste und zum dritten die Sponsoren, die bestimmte Ideen nicht akzeptierten. Oft ließ die Fernsehstation auch von sich aus lieber die Finger von Projekten, die ihnen zu heiß waren. Es gab also enorme Beschränkungen.

Galt das nicht nur für das Thema, sondern auch für die visuelle Gestaltung der Sendungen?

Nein, mit der Kamera konnte man im Prinzip machen, was man wollte. Da redete einem niemand rein. Wir hatten auch einige sehr talentierte *camera operators*. Im Rahmen der zeitlichen Möglichkeiten und unter der Vorgabe, daß alles live gesendet werden würde, konnte man in visueller Hinsicht seine eigenen Vorstellungen umsetzen.

Geht vielleicht auch Ihre Vorliebe für tiefenscharfe Einstellungen bis in diese Zeit zurück?

Ja, damit habe ich beim Fernsehen angefangen. Das war damals eine Art Markenzeichen von mir.

Die Staffelung der Schauspieler in die Tiefe erinnert z.T. an die Arbeit von Gregg Toland oder die Filme von Murnau. Waren das Einflüsse für Sie?

Möglicherweise. Man kann von jemandem beeinflußt werden, aber dennoch muß man zudem über das Talent verfügen, diese Einflüsse praktisch umzusetzen. Das ist nicht einfach. Doch die Arbeit mit der Kamera hat mich eigentlich nie vor große Probleme gestellt. Ich habe einmal eine Definition von Talent gehört: Talent ist, wenn einem leicht fällt, was anderen große Mühe bereitet. Zum Glück habe ich ein gutes Auge für Kompositionen; damit bin ich auf die Welt gekommen. Vielen Regisseuren mangelt es an visueller Phantasie, und das sieht man ihren Filmen sofort an.

Die besten Raumkompositionen finden Sie in meinen Fernseh-Arbeiten. Ich hatte übrigens auch nie den Wunsch, Filmregisseur zu werden. Ich habe das Fernsehen geliebt und wäre auch bis an mein Lebensende dort geblieben, wenn das Live-Fernsehen weiter existiert hätte. 1957 habe ich meinen ersten Film gedreht, THE YOUNG STRANGER. Ich habe das gehaßt! Gehaßt! Es war die Kino-Adaption einer Show, die ich fürs Fernsehen gemacht hatte – die Fernseh-Fassung ist weitaus besser. Nach diesem ersten Ausflug ins Filmgeschäft hatte ich ein für allemal die Nase voll, wollte nie wieder Filme drehen und bin für weitere vier Jahre zum Fernsehen zurückgegangen. Das war eine tolle Zeit damals.

Burt Lancaster in THE TRAIN: *Beim zweiten Mal ging's besser.*

Viele Regisseure Ihrer Generation haben ja mit Filmadaptionen von Fernsehsendungen debütiert: z.B. Delbert Mann 1955 mit MARTY *oder auch Sidney Lumet 1957 mit* TWELVE ANGRY MEN.

Das war überhaupt nur möglich, weil die Rechte an den Drehbüchern der Fernseh-Shows nach der Ausstrahlung sofort an den Autor zurückgingen, so daß er sie umgehend an einen Filmproduzenten verkaufen konnte.

Ja, aber als das Zeitalter der Aufzeichnungen begann, hat sich die Rechtslage dann doch geändert. Stimmt es, daß die Autoren sich keine Mühe mehr gegeben haben, weil sie die Rechte an ihren Drehbüchern nun für alle Zeiten an den Sender abtreten mußten?

Nein, auf gar keinen Fall. Selbst als Programme wie „Playhouse 90" nicht mehr live gesendet, sondern aufgezeichnet wurden, gingen die Rechte nach zwei Ausstrahlungen an den Autor zurück. Zu behaupten, die Autoren hätten sich keine Mühe mehr gegeben und sich nicht darum gekümmert, was mit ihrer Arbeit passiert, wäre Unsinn. Nur haben die wirklich guten Autoren immer seltener für das Fernsehen gearbeitet und mehr und mehr Drehbücher für Kinofilme geschrieben.

War die Beziehung zwischen Regisseur und Autor beim Live-Fernsehen besonders eng?

Der Unterschied bestand hauptsächlich darin, daß die Autoren von Programmen wie „Playhouse 90", „Climax" oder „Studio One" oft während der gesamten Probenzeit anwesend waren. Alle Änderungen wurden vom Autor selbst oder zumindest mit seinem Einverständnis vorgenommen. Beim Film ist das manchmal der Fall, aber in den meisten Fällen ist der Autor nicht auf dem Set, weil er schon an einem ganz anderen Projekt arbeitet.

Haben Sie versucht, auch die Autoren Ihrer Kinofilme in ähnlicher Weise in den Arbeitsprozeß einzubeziehen, z.B. George Axelrod, den Sie vorhin erwähnten?

George war Co-Produzent von THE MANCHURIAN CANDIDATE und schon allein aus diesem Grunde bei den gesamten Dreharbeiten dabei. Ich hatte eigentlich immer viel Glück mit den Drehbuchautoren und konnte sie oft auch auf den Set holen. Beim Fernsehen habe ich gelernt, wie man mit Drehbuchautoren arbeitet. Oft ist es aber doch so, daß man mit den Drehbüchern, die man bekommt, nicht zufrieden ist. Der erste Drehbuchentwurf von YEAR OF THE GUN steckte voller ungelöster Probleme. Wir haben dann Jay Presson Allen verpflichtet, die den Entwurf völlig überarbeitet hat, aber – aufgrund irgendwelcher absurder Bestimmungen der *Writer's Guild* – keinen Credit bekommen durfte. Letztlich bin ich mit dem Drehbuch zufrieden, aber es war – wie meistens – ein beschwerlicher Weg bis dahin.

Ich habe den Roman von Richard Condon gelesen, auf dem THE MANCHURIAN CANDIDATE *beruht, und ...*

Da sind Sie einer der wenigen. Eine hervorragende Geschichte, nicht wahr?

Aber der schwarze Humor des Films fehlt der Vorlage doch weitgehend.

Aber das Buch ist doch auch voll von schwarzem Humor!

Das finde ich nicht.

Ist mir völlig egal, was Sie finden, es ist eine Tatsache. Wahrscheinlich liegt es daran, daß Englisch nicht Ihre Muttersprache ist und Sie den Witz nicht mitbekommen haben. Condons Vorlage ist eines der witzigsten Bücher, die ich je gelesen habe. Ich habe Tränen gelacht. Es tat mir wirklich weh, daß wir viele der komischen Momente, die mir im Buch so sehr gefallen hatten, nicht im Drehbuch unterbringen konnten. Wenn Johnny das Eskimo-Mädchen durch den Iglu verfolgt und von ihr ins Bein gebissen wird! Das ist doch zum Schreien komisch.
Eine entscheidende Verbesserung haben wir jedoch vorgenommen: Im Buch steckt Marco *(im Film gespielt von Frank Sinatra; Anm.)* hinter der Ermordung von Johnny (James Gregory) und Raymonds Mutter (Angela Lansbury). Wir wollten jedoch nicht, daß unser Held das Problem löst, indem er eine Exekution anordnet. Im Film weiß Marco nicht, was Raymond im Madison Square Garden tun wird, die Mutter kommt dazwischen, als die beiden sich unterhalten. Im Buch hatte er am Ende die Fäden in der Hand.

Im Grunde hat THE MANCHURIAN CANDIDATE *eines der traurigsten Film-Enden aller Zeiten ...*

Die *Congressional Medal Of Honor* ist eine der höchsten Auszeichnungen, die man in den USA erhalten kann. Also haben wir am Ende Zitate von Leuten, die sie erhalten haben, dem gegenübergestellt, was Raymond getan hat. Diese Idee geht auf George Axelrods Konto. ***Fortsetzung auf Seite 39***

Wie reagieren Menschen, wenn sie in die Mühlen einer Institution geraten? In* SEVEN DAYS IN MAY *geht es ums Leben des Präsidenten, in* THE MANCHURIAN CANDIDATE *werden Soldaten ihres Willens beraubt und zu Killer-Marionetten umgepolt, in* SECONDS *wird Rock Hudson in einen neuen Menschen verwandelt und in* FC II *machen die Gangster „Popeye Doyle" zum Süchtigen, der sich nicht einmal mehr wehrt, wenn ihm eine alte Frau seine Uhr stiehlt.

Film in West 3

An Hui „Die Romanze von Buch und Schwert“ (Honkong 1987)

4

Georges Lautner
Der Profi
(Le Professionel, Frankreich 1981)
Eine Besetzung als Programm:

24

George Cukor
Reich und berühmt
(Rich and Famous, USA 1981)
Jacqueline Bisset und Candice Bergen

1

Paul Leduc
Frida Kahlo – Es lebe das Leben
(Frida – Naturaleza viva, Mexiko 1983/84)
Die Geschichte einer einzigartigen

17

Jacques Rivette
Nordwestwind
(Noroît, Frankreich 1976)
Szenen aus dem paralleien Leben,

Mittwoch
22.45 Uhr

Jean-Paul Belmondo der Einzelgänger,
Robert Hossein sein Gegenspieler,
Kamera Henri Decae, Musik Ennio Morricone.

Dienstag
20.00 Uhr

wer eine von ihnen zur Freundin hat,
braucht überhaupt keine Feinde mehr.

Mittwoch
22.50 Uhr

Die Imagionationen der Malerin,
des Regisseurs und des Zuschauers.

Freitag
22.30 Uhr

elisabethanisches Rachedrama und
Piratengeschichte mit den Göttinnen
Bernadette Lafont und Geraldine Chaplin.

8

Sonntag
20.00 Uhr

Desiré Ecaré
Die Gesichter der Frauen
(Visages de femmes, Elfenbeinküste 1985)

Der vergnügliche Kampf um ernste Ziele,
viel Schwung gegen starre Regeln,
die neuen Frauen
gegen den alltäglichen Ärger.

24

Dienstag
23.20 Uhr

J. H. Hermosillo
Die Passion der Berenice
(La pasión segun Berenice, Mexiko 1975)

Psycho-Melodram:
eine Frau mit Vergangenheit
verführt den Sohn
des Provinzarztes.

2

Donnerstag
20.00 Uhr

Louis Malle
Fünf Gauner machen Bruch
(Crackers, USA 1984)

Eine Chaotenclique präpariert
die Alarmanlage eines Pfandhauses.
Das Unheil nimmt einen
höchst komplizierten Verlauf.

19

Sonntag
20.00 Uhr

Gregory Nava
El Norte
(The North, USA 1983)

Von Guatemala nach California,
der Aufbruch ins Gelobte Land.
In Los Angeles warten neue
Prüfungen auf Rosa und Enrique.

9

Montag
23.15 Uhr

Angelika Wittlich
Mit Kopf, Herz, Bauch und begleitet von Tränen – Mit Claude Lanzmann in Israel

Die Arbeit am letzten Teil der Trilogie,
„Du wirst das Verbrechen nicht begehen."
Die Frage, was „Shoah" in sechs Jahren im
öffentlichen Bewußtsein bewirkt hat.

26

Donnerstag
23.05 Uhr

Tay Garnett
Das Haus der sieben Sünden
(Seven Sinners, USA 1940)

Marlene Dietrich tingelt durch die Südsee,
immer auf ihren schlechten Ruf bedacht.
Eine Menge Männer würden sich für sie ruinieren
unter ihnen John Wayne.

6

Montag
22.30 Uhr

Heinz Brinkmann und Jochen Wisotzki
Komm in den Garten
(Deutschland 1990)

Drei Freunde vom Prenzlauer Berg.
Drei Männer, die in der DDR
kein Glück gehabt haben.
Drei Wege in die Sackgasse eines Systems.

23

Donnerstag
20.00 Uhr

Mike Figgis
Stormy Monday
(Stormy Monday, Großbritannien 1987)

Melanie Griffith zwischen
Grundstücksspekulanten und Jazzmusikanten.
Ein „film noir" Hollywoods in
Englands Hafenstadt Newcastle.

12

Donnerstag
20.00 Uhr

Claude Lanzmann
Shoah
(Shoah, Frankreich 1985)

Das Gedächtnis des Grauens,
die Mechanismen des Völkermords.
Teil 2: Freitag, 22.30 Uhr
Teil 3: Samstag, 22.30 Uhr

27

Freitag
22.15 Uhr

Alfred Hitchcock
Die Vögel
(The Birds, USA 1963)

Der Horror ohne Ende.
Die Kleinstadt-Idylle zerbricht,
die Naturgesetze gelten nicht mehr,
Erklärungen treffen ins Leere.

8

Mittwoch
22.45 Uhr

William Friedkin
Leben und sterben in L.A.
(To live and die in L.A., USA 1985)

Agententhriller um gefälschtes
Geld und verfälschte Identitäten,
um unbeglichene Rechnungen und
riskante Regeln eines tödlichen Spiels.

26

Sonntag
20.00 Uhr

Luis Buñuel
Für ihn verkauf ich mich
(La fièvre monte à El Pao, Mexiko 1959)

Wie ein Idealist zum Werkzeug
der Mächtigen wird.
Gérard Philipe in den
Fallstricken eines Polizeistaates.

15

Sonntag
23.15 Uhr

EXPERIMENTE: Heiner Mühlenbrock
Vor aller Augen
(Deutschland 1990)

Kein Regisseur, kein Kameramann,
kein Aufnahmeleiter. Eine Montage
aus Bildern der Überwachungsanlage
des ICC in Berlin.

28

Samstag
22.15 Uhr

Alfred Hitchcock
Marnie
(Marnie, USA 1964)

Marnie muß stehlen,
Mark muß deshalb mit ihr schlafen.
Sean Connery und Tippi Hedren und
das Spiel mit der fetischisierten Liebe.

12

Sonntag
20.00 Uhr

Maria Novaro
Lola
(Lola, Mexiko 1989)

Mexiko ist vom Erdbeben zerstört,
der Mann ist nach Amerika abgehauen,
die Tochter stellt Anforderungen.
Eine Frau schlägt sich durch.

27

Montag
22.45 Uhr

Frieda Grafe und Enno Patalas
Lubitsch aus Berlin
(Deutschland 1991)

Filme der Jahre 1913–1923:
ein atemberaubender Wechsel
der Genres. – Anschließend:
„Die Austernprinzessin" (1919).

18

Mittwoch
22.45 Uhr

Jacques Doillon
Monsieur Abel
(Monsieur Abel, Frankreich/Schweiz 1983)

Ein alter Herr und die Geschichte einer
rätselhaften Besessenheit.
Die Haushälterin und
ein Unternehmen auf Liebe und Tod.

29

Sonntag
23.05 Uhr

An Hui
Die Romanze von Buch und Schwert – Teil I
(Shu jian en chou lu, Hongkong 1987)

Ming-Rebellen gegen den Qing-Kaiser,
wilde Schwerterschlachten,
artistische Karate-Kämpfer,
riesige Reiterheere.

13

Montag
22.30 Uhr

John Walker
Strand – Unter dem Dunkeltuch
(Strand under the dark cloth, Kanada 1989)

Paul Strand (1890 – 1976),
ein Meister der nüchtern
dokumentarischen und avantgardistisch
experimentellen Fotografie.

29

Mittwoch
22.45 Uhr

Oliver Stone
Platoon
(Platoon, USA 1986)

Der Dschungelkrieg in Vietnam.
Wie die Soldaten die Übersicht verlieren.
Wie der Zuschauer die Kontrolle
über seine Empfindungen verliert.

19

Donnerstag
20.00 Uhr

Crane Wilbur
Die Geschichte der Molly X
(The Story of Molly X, USA 1949)

Vom rächenden zum rettenden Engel.
Gangsterbande und Frauengefängnis,
Strafvollzug, Todesangst, Läuterung
als dramatische Zwischenstationen.

30

Montag
22.45 Uhr

Im **II. Teil**
erscheint die entzückende
Prinzessin Wohlgeruch.
Der virtuose Umgang mit allen Mitteln
eines puren Kino-Vergnügens mündet
in die Vision vom zerbrechlichen
Individuum im tumultösen
Strom der Geschichte.

15

Mittwoch
22.45 Uhr

Jonathan Demme
Gefährliche Freundin
(Something Wild, USA 1986)

Melanie Griffith in einem atemberaubenden
Getümmel aus Liebe und Lüge, Einbruch und
Eifersucht, Anarchie und Sadismus,
Flucht, Verfolgung und Verkleidung.

30

Donnerstag
20.00 Uhr

ZAZ
Die unglaubliche Entführung der verrückten Mrs. Stone
(Ruthless People, USA 1986)

Frischzellenkur für Bette Midler
mit Mordplänen, Kidnapping
und Erpressung.

19

Donnerstag
21.18 Uhr

Michael Althen
Filmtip
Jack Nicholson, „The two Jakes"

15 Jahre nach Polanskis „Chinatown".
„Die Spur führt zurück" und treibt wieder den
Detektiv durch eine Ehegeschichte in die
Machenschaften der Mächtigen.

Nachmittagsfilme in West 3:

1.12., 14.45 Uhr: Cary Grant und Doris Day in **„Ein Hauch von Nerz"**
8.12., 15.30 Uhr: Richard Schickel: **„Cary Grant – A Celebration"**
15.12., 14.45 Uhr: John Ford: **„Cheyenne"**
22.12., 14.50 Uhr: Humphrey Bogart und Katharine Hepburn in **„African Queen"**
23.12., 14.50 Uhr: Marlon Brando in **„Appaloosa"**
24.12., 12.50 Uhr: James Stewart und Hedy Lamarr in **„Komm, bleib bei mir"**
24.12., 15.35 Uhr: George Cukor: **„Susan und der liebe Gott"**
25.12., 14.25 Uhr: Humphrey Bogart: **„An einem Tag wie jeder andere"**
27.12., 12.30 Uhr: James Stewart und Claudette Colbert, **„Drunter und drüber"**
28.12., 12.15 Uhr: James Stewart und Elanor Powell sind **„Zum Tanzen geboren"**
30.12., 12.35 Uhr: Vittorio Gassman in **„Diebe haben's schwer"**
31.12., 14.50 Uhr: Jacques Touneur: **„Die Piratenkönigin"**

16

Donnerstag
20.00 Uhr

Sidney Salkow
Der rote Engel
(The Scarlet Angel, USA 1952)

Yvonne de Carlo, die schöne Abenteurerin,
Rock Hudson, der zuverlässige Kapitän,
und die Frage, ob der Weg in die feine
Gesellschaft wirklich ein Aufstieg ist.

31

Freitag
22.30 Uhr

Jacques Rivette
Merry-Go-Round
(Merry-go-round, Frankreich 1978)

Maria Schneider und Joe Dallesandro
auf der Jagd nach Geld und Geschichten,
Wirklichkeiten und Fiktionen
auf einem unerschöpflichen Kino-Karussell.

22

Sonntag
22.30 Uhr

John Berry
Zum Zerreißen gespannt
(Tension, USA 1949)

Als das Maß voll ist,
plant ein Mann den perfekten Mord.
Als den ein anderer begeht,
stürzt er noch tiefer.

16

Donnerstag
21.18 Uhr

Norbert Jochum
Filmtip
Jacques Rivette, „La belle noiseuse"
(„Die schöne Querulantin")

Der Maler und sein Modell,
nach Balzacs Novelle
„Das unbekannte Meisterwerk".

Nachmittagsfilme in West 3:

4.1., 12.35 Uhr: Edward G. Robinson ist **„Der letzte Gangster"**
12.1., 14.30 Uhr: Bert I. Gordon: **„Das Zauberschwert"**
19.1., 14.30 Uhr: Steve Martin, Martin Short und Chevy Chase sind **„Drei Amigos"**
26.1., 14.30 Uhr:: Pola Negri tanzt in **„Sumurun"**

Dieses Plakat können Sie beim WDR bestellen.
Bitte schreiben Sie an den WDR,
Filmredaktion, Postfach, 5000 Köln

DEZEMBER 1991/JANUAR 1992

WDR

Fortsetzung von Seite 35

Ich meine nicht die letzte Szene, sondern die Tragik von Raymonds Tod: sein Leben lang sind ihm eigene Gefühle und Entscheidungen verwehrt worden, und dann ...

... trifft er die erste und letzte.

Mit Axelrod haben Sie später noch bei THE HOLCROFT COVENANT *(1985) zusammengearbeitet. Warum schreibt er nur noch so selten Drehbücher?*

Er würde gern viel mehr schreiben. Leider erhält er sehr wenige Angebote. Aber er ist ein exzellenter Autor. Und ein guter Freund von mir.

Stimmt es, daß Sie THE MANCHURIAN CANDIDATE *lieber in Farbe gedreht hätten?*

Nein, das stand nie zur Debatte.

Warum wurde der Film nach seiner Erstauswertung eigentlich so lange zurückgehalten? Lag das am Zündstoff des Themas, oder hielt Frank Sinatra, der die Rechte besaß, den Film zurück?

Weder noch. Von 1964 bis 1971 wollte niemand den Film sehen. Es gab einfach keine Nachfrage. Der Film lief im Kino, wurde im Fernsehen ausgestrahlt und verschwand dann in der Versenkung. Es gab damals ja noch keine Videorecorder. Nach Kennedys Tod *(Kuriosität am Rande:* United Artists *hatte erst grünes Licht für den Film gegeben, nachdem Kennedy sein Wohlwollen gegenüber dem Projekt bekundet hatte; Anm.)* wollten einige windige Verleiher aus dem Film Kapital schlagen, doch das haben wir verhindert.
Als dann die ersten Videorecorder auf den Markt kamen, spielten wir mit dem Gedanken, den Film erneut auszuwerten. Die Buchführung bei *United Artists* war jedoch nicht so sorgfältig, wie sie hätte sein sollen, und so waren jede Menge Klagen gegen das Studio anhängig. Selbst wenn der Film soviel Geld eingespielt hätte wie E.T., hätten wir keinen Cent gesehen. Also versuchten wir, einen Vertrag auszuhandeln, nach dem zumindest ein gewisser Teil der Einnahmen auch in unsere Taschen fließen würde. Drei Jahre später bekamen wir diesen Vertrag und brachten den Film wieder heraus.

Vor dem Neustart ist der Film aber doch gelegentlich gelaufen. Ich habe ihn z.B. 1983 im National Film Theatre in London gesehen.

Das war wahrscheinlich eine Raubkopie. Es ist die alte Geschichte: Je schwieriger eine Sache zu bekommen ist, desto neugieriger werden die Leute auf sie. Sie haben sich nach dem Film die Hacken abgelaufen, und über die Jahre entstand eine ungeheure Nachfrage. Bei der Wiederaufführung war der Film ein gewaltiger Erfolg. Nun ist er ein Klassiker.

Glauben Sie, daß United Artists THE MANCHURIAN CANDIDATE *auch dann produziert hätte, wenn nicht Frank Sinatra die Hauptrolle übernommen hätte?*

Die Antwort lautet kategorisch: Nein, ohne Sinatra hätten wir den Film nie machen können. Das Buch war schon lange im *turnaround* gewesen und von jedem der großen Studios abgelehnt worden. Die einzige Möglichkeit, diesen Film zu machen, war, Sinatra für die Hauptrolle zu gewinnen. Also: Es hat sich in all den Jahren nicht viel geändert. Wir hatten damals mit den gleichen Problemen zu kämpfen wie heute. Wenn man heutzutage Dustin Hoffman für einen Film verpflichtet hat, ist die Finanzierung kein Problem mehr.

Wäre auch SEVEN DAYS IN MAY *(1964) ohne Lancaster und Douglas nicht zustandegekommen?*

Das war eine völlig andere Ausgangssituation. Bei diesem Film habe ich übrigens Eddie Lewis kennengelernt. Eddie war damals der Partner von Kirk Douglas. Ich hatte gerade THE MANCHURIAN CANDIDATE gedreht, als Eddie mit den Druckfahnen eines Buches („Seven Days In May", *von Fletcher Knebel und Charles W. Bailey II; Anm.)* zu mir kam: „Ich glaube, dieses Buch ist sehr interessant. Was hältst du davon?" Ich las es, und es gefiel mir auf Anhieb. Eddie machte mir folgenden Vorschlag: „Du bringst 50000 Dollar auf, Kirk Douglas und ich steuern die gleiche Summe bei, und zusammen kaufen wir die Verfilmungsrechte." Wir wurden zu gleichberechtigten Partnern und engagierten als erstes für die Adaption den Drehbuchautor Rod Serling.
Dann kam das Buch heraus und kletterte auf der Bestsellerliste im Nu an die erste Stelle, was uns nicht wehgetan hat, das kann ich Ihnen versichern! Kirk Douglas war von Anfang an für die Rolle des Generals vorgesehen. Auf der Grundlage des fertigen Drehbuchs konnten wir dann Fredric March verpflichten, der den Präsi-

Eine von Frankenheimers düstersten Visionen: Frank Sinatra (neben Janet Leigh) versucht in* THE MANCHURIAN CANDIDATE *alles, aber am Ende ist es zu spät.

denten spielen sollte. Ein paar Tage später rief mich Kirk Douglas an: „Hör mal, was hältst du von der Idee, daß Burt Lancaster den General spielt und ich statt dessen den Colonel?" – „Von der Idee halte ich nicht das geringste. Ich will mit diesem Mann nie wieder einen Film drehen. Wir haben zwei Filme zusammen gemacht und sind überhaupt nicht miteinander klargekommen." Doch eins kam zum anderen, und da Douglas eine außerordentliche Überzeugungskraft besitzt, gab ich schließlich nach: „In Ordnung, aber ich werde mir von Lancaster keinen Mist bieten lassen." Am Ende kamen wir zu unserer Überraschung blendend miteinander aus und wurden gute Freunde.

Warum haben Sie eigentlich nach THE GYPSY MOTHS *(1969) keinen weiteren Film mehr zusammen gemacht?*

Wir haben einfach kein geeignetes Projekt gefunden.

Frankenheimers* 52 PICK-UP*: Wie aus einem unbescholtenen Mann, der sich zunächst cool gibt (hier mit Vanity) . . .

. . . und dann zunehmend verzweifelt (mit Ann-Margret) . . .

. . . ein potentieller Mörder wird. Roy Scheider ist hier eine Variation von „Popeye Doyle", nur begibt er sich sofort auf die andere Seite des Gesetzes.

Sollte Lancaster nicht ursprünglich die Rolle des amerikanischen Generals in THE FOURTH WAR *(1990) spielen?*

Ich habe ihm die Rolle angeboten, doch er war nicht interessiert. Aber nun zurück zu SEVEN DAYS IN MAY. Um kurz zu resümieren: Wir hatten nun Douglas, March und Lancaster. Unser Partner bei dieser Produktion war Ray Starks Firma „Seven Arts". Dort war Ava Gardner unter Vertrag, die in NIGHT OF THE IGUANA spielen sollte und in ein paar weiteren Filmen. „Seven Arts" bot uns an, Ava Gardner für eine Woche – *seven days!* – zur Verfügung zu stellen. So bekamen wir Ava Gardner für die Rolle der Eleonore. Kurz darauf verpflichtete ich Martin Balsam als Berater des Präsidenten. Mit Balsam wollte ich schon beim Fernsehen arbeiten, aber da er auf der Schwarzen Liste stand, war das nicht möglich.
Dann blieb noch die sehr wichtige Rolle des Admirals übrig. Es mußte ein brillanter Schauspieler sein. Sehen Sie, damals in den Sechzigern war man entweder ein Star oder ein Niemand, es gab keine *cameos*. Ich sagte zu meiner Frau: „Für diese Rolle brauchen wir jemanden wie ... jemanden wie ... John Houseman! Genau, jemanden, der die natürliche Autorität eines John Houseman besitzt." – „Warum versuchst du es nicht mit John Houseman?" – „Er würde so etwas nie machen." John war ein guter Freund von mir.

Hatte er nicht auch ALL FALL DOWN *(1961) produziert?*

Richtig, und zuvor „Playhouse 90", Fernsehen! Meine Frau überredete mich, John zu fragen, und tatsächlich willigte er sofort ein, den Admiral zu spielen. Er sagte: „Ich habe aber eine Bedingung." – „Und die wäre?" – „Es gibt da eine Szene, in der man mich beim Mittagessen sieht. In dieser Szene hätte ich gerne eine sehr gute Flasche Wein." So haben wir John Houseman bekommen: Für eine Flasche Wein.

Ich glaube, es hat bis Anfang der Siebziger gedauert, bis er wieder in einem Film mitgespielt hat.

Ja, „THE PAPER CHASE" (1973) war sein nächster Film. Bei Leuten wie mir oder John Houseman vermutet man ja auch zunächst gar keine schauspielerischen Fähigkeiten. Sydney Pollack war ein großartiger Schauspieler, in meiner Fernseh-Zeit habe ich oft mit ihm gearbeitet. Er wurde mein Assistent. Oder Mark Rydeel. Ich halte ihn für einen weitaus besseren Schauspieler als Regisseur. Martin Ritt war ein Ausnahmeschauspieler. Aber bei Leuten wie John Houseman oder John Huston kommt zunächst niemand auf die Idee, sie als Schauspieler zu besetzen. Erst beim zweiten Nachdenken stößt man vielleicht darauf. Und weil sie selbst keine schauspielerischen Ambitionen hatten, mußte jemand anders diesen Einfall haben.

Zu Beginn von SEVEN DAYS IN MAY *gibt es eine Demonstrationssequenz, die mit Handkamera gedreht wurde und die Unmittelbarkeit einer Fernsehreportage besitzt. Waren Sie der erste, der das ausprobiert hat?*
Ich bin nicht so überheblich anzunehmen, ich sei der erste gewesen. Aber einer der ersten war ich schon. Es gibt da auch sicher eine Verbindung zu meiner Fernseh-Zeit. Den Stil, den ich damals entwickelt habe, habe ich – vielleicht sogar unbewußt – in meinen Filmen fortgesetzt.

Das Fernsehen mit seinen manipulativen Möglichkeiten ist ja auch Gegenstand von THE MANCHURIAN CANDIDATE *und* SEVEN DAYS IN MAY. *Fernsehmonitore sind in beiden Filmen omnipräsent, selbst als Kirk Douglas Ava Gardner zu Hause besucht, ist im Hintergrund ständig ein Fernseher zu sehen, der allerdings nicht läuft.*

Ja, Sie haben recht. Das war auch eine ganz bewußte Entscheidung.

Sie ziehen aber auch geschickt inszenatorischen Nutzen aus den Bildschirmen, z.B. durch Parallelmontagen in ein und derselben Einstellung. Wenn man sich anschaut, wie Sie auch in Ihren späteren Filmen wie THE HOLCROFT COVENANT *oder* YEAR OF THE GUN *mit Monitoren arbeiten, zeichnet sich schon ein eigener Stil ab.*

Ja, auch in 52 PICK-UP (1986) habe ich häufig davon Gebrauch gemacht. Es ist ein wunderbares Werkzeug, zwei Geschichten zur gleichen Zeit zu erzählen, zwei Erzählstränge im Bild zu verknüfen. Als würde man mit einem Spiegel arbeiten, der auch das, was außerhalb des Blickfeldes passiert, ins Bild holt. Und auch dies hat viel mit meiner Fernseh-Vergangenheit zu tun. Schon damals habe ich viel mit Bildschirmen experimentiert. In YEAR OF THE GUN war das aber zum ersten Mal ein integraler Bestandteil des Plots. In diesem Film setze ich damit hinter die Geschichte einen Schlußpunkt.

Ein weiteres Stilmittel, daß Sie häufig verwenden, sind verkantete Einstellungen. Wenn Ihre Helden aus dem Gleichgewicht geraten, tun es auch häufig die Bilder.

Sollte es immer einen emotionalen Grund für verkantete Einstellungen geben?

Der Liebesszene in YEAR OF THE GUN wollte ich auf diese Weise ein erotisches Raffinement geben. Nachdem wir auf der Leinwand jede gottverdammte Art, miteinander zu vögeln, gesehen haben, wollte ich unserer Szene ein etwas anderes Aussehen geben. Das war eine Eingebung des Augenblicks. Mit der Kamera improvisiere ich sehr viel.

Fürchten Sie nicht, daß verkantete Einstellungen zu sehr ins Auge fallen?

Das kann man nicht verallgemeinern. Wenn Sie bei uns in den USA das Fernsehen einschalten, finden Sie in fast jedem Werbefilm verkantete Einstellungen. Vielleicht haben Sie in Europa noch andere Sehgewohnheiten.

SECONDS *ist sicher einer der visuell experimentellsten amerikanischen Filme der sechziger Jahre. Wie verlief die Zusammenarbeit mit dem Kameramann James Wong Howe?*

Ich kam sehr gut mit ihm zurecht. Gegenüber den anderen Mitgliedern der Crew verhielt er sich jedoch schäbig. Er wurde zu einer einzigen Plage für die anderen Techniker. Sie waren deshalb natürlich sehr unzufrieden, was die Arbeit nicht gerade erleichtert hat. James Wong Howe schrie und brüllte ständig herum. Dennoch hat er bei SECONDS hervorragende Arbeit geleistet. Die Entscheidung, ein 9.7 mm-Objektiv zu benutzen, haben wir gemeinsam getroffen. *(Howe widerspricht dem in seinem Interview mit Charles Higham; Anm.)* Wir haben sehr viele Einstellungen mit diesem Objektiv gedreht. Jimmys Beitrag kann gar nicht überschätzt werden, er wurde für diesen Film auch für Academy Award nominiert.

Was ist der Grund dafür, daß viele Regisseure Ihrer Generation mit James Wong Howe gearbeitet haben, z.B. Ritt und Lumet?

Guter Geschmack.

Ende der Sechziger haben Sie sich in Ihren Filmen immer mehr auf die Beziehungen der Figuren konzentriert und konnten dabei auf die populäre Form des Thrillers, mit der Sie Ihre ersten Erfolge hatten, verzichten. Mußten Sie sich bei den Studios erst Ihre Sporen verdienen?

Ich verstehe Ihre Frage nicht. Ich habe nur zwei politische Thriller gedreht: THE MANCHURIAN CANDIDATE und SEVEN DAYS IN MAY. Sehr oft muß man froh sein, überhaupt ein Projekt auf die Beine zu stellen. Es hängt immer von den Angeboten ab, die man erhält, und von dem, was man letztlich realisieren kann. Oft kann man es sich gar nicht aussuchen, sondern muß einfach nehmen, was gerade kommt. Ob die Filme dann in das Oeuvre passen oder nicht, ob sie einem die Möglichkeit geben, sich weiterzuentwickeln, ist vom Zufall abhängig.

Aber Ihr neuer Film YEAR OF THE GUN *ist doch auch ein politischer Thriller?*

Ich habe ein großes Faible für Thriller, für Suspense. Als Ed Pressman mir das Buch von Michael Mewshaw zuschickte, gefiel es mir sofort. Zudem konnte ich auf diese Weise wieder in Italien drehen. Diesen Wunsch hatte ich seit GRAND PRIX, als wir in Monza drehten.
Ich habe es nicht darauf angelegt, einen Polit-Thriller zu drehen, andererseits kann man die damalige politische Situation in Italien ja auch nicht einfach ausklammern. Dem europäischen Publikum muß man sie in Erinnerung rufen, dem amerikanischen Publikum muß man sie erklären. Wenn Sie in den USA den Namen eines italienischen Terroristen fallen lassen, hält ihn jeder für einen Kellner in einer Pizzeria, und die „Roten Brigaden" gehen als Rockband durch. Das amerikanische Publikum wird YEAR OF THE GUN sicher nicht als politischen Film betrachten.

Glauben Sie, daß es heute noch möglich wäre, einen Film wie THE FIXER *(1968) finanziert zu bekommen?*

Nein! Und der Film hat eine Menge Geld verloren, obwohl er wenig genug gekostet hat. Er war ein furchtbarer Flop, kein Mensch wollte ihn sehen.

Fällt es Ihnen angesichts der veränderten Verhältnisse in Hollywood schwerer, interessante Projekte zu finden?

Wie kommen Sie auf die Idee, daß sich Hollywood verändert hat?

Filme werden nicht mehr von Studios, sondern von Agenturen initiiert, und ...

Was macht das für einen Unterschied?

FRANKIE & JOHNNY *z.B. beruht auf einem Stück, das von der Liebesbeziehung zweier eher unattraktiver Menschen erzählt. Und dann schnüren die Agenturen ein Paket mit Michelle Pfeiffer und Al Pacino.*

Allein in Frankreich, nur mit Jack Daniels („Il n'y a pas ici"), ist Gene Hackman „Popeye Doyle" verletzbarer denn je.

Wer zum Teufel will einen Film über zwei unattraktive Menschen sehen? Um so besser, wenn man Michelle Pfeiffer und Al Pacino hat.

Warum sucht man sich dann aber einen solchen Stoff aus?

Haben Sie den Film gesehen?

Sie etwa? Ist er schon angelaufen?

Nein, aber ich habe gehört, er soll sehr gut sein. Garry Marshall hat Regie geführt ... Ich freue mich jedenfalls darauf, den Film zu sehen.
Hollywood hat sich überhaupt nicht verändert. Es war immer schon verflucht schwierig, Filme zu drehen. Wenn mich jemand fragt, ob er im Filmgeschäft sein Glück versuchen soll, sage ich ihm: „Wenn du dir irgendeinen anderen Beruf vorstellen kannst, dann ergreife den. Die Chancen, daß du dich im Filmgeschäft durchsetzt, gehen stark gegen Null." Im Grunde spricht alles dagegen.
Das Zustandekommen hing immer schon davon ab, welche Schauspieler man verpflichten konnte. Hollywood war nie ein Ort für Künstler, das ist ein Mythos.

Das glaubt ja auch mittlerweile niemand mehr.

Vielleicht besteht der Unterschied darin, daß die Mogule früher von Zeit zu Zeit Anflüge eines Gewissens hatten und einem Film grünes Licht gaben, weil er es wert war, gemacht zu werden. Sie wußten von vornherein, daß er kein Geld einspielen würde, aber das war ihnen in diesen Fällen dann egal. So etwas ist heutzutage natürlich völlig undenkbar. Wenn ein Projekt schon auf dem Papier wie ein Mißerfolg aussieht, wird es nie auf Zelluloid zu sehen sein.

Lars-Olav Beier und Gerhard Midding sprachen mit Frankenheimer am 4. und 5. 9. 91 in Deauvilles Hotel, Normandy.

„Regisseure haben nicht das kreative Monopol“

Der Brite in Hollywood: John Badham ist sein eigener Produzent geworden

steadycam: *Mr. Badham, Sie sind gebürtiger Engländer, haben aber ausschließlich in den USA gearbeitet. Seit wann leben Sie dort?*

Badham: Ich habe bis zu meinem sechsten Lebensjahr in England gelebt, dann hat mich meine Mutter mit in die Vereinigten Staaten genommen und dort großgezogen. Ich bin jedoch der Ansicht, daß mich die englische Kultur maßgeblich geprägt hat. Ich unterscheide mich von den Amerikanern wahrscheinlich durch eine gewisse Reserviertheit, die allerdings – hoffentlich – nicht so extrem ist wie bei den Engländern selbst. Engländer sind für gewöhnlich so zurückhaltend, daß man schon ein brillanter Animateur sein muß, um sie zu einer Konversation zu bewegen.

Nachdem Sie 1966 in Yale Ihren Abschluß gemacht hatten, führten Sie zunächst Regie am Theater und gingen dann zum Fernsehen. Wie stark hat die TV-Erfahrung Ihre Film-Arbeit beeinflußt?

Ich habe vor allem gelernt, daß man in kurzer Zeit sehr viel schaffen kann, wenn man dazu gezwungen ist. Beim Fernsehen herrscht rund um die Uhr Panik, Gelassenheit ist ein absoluter Ausnahmezustand. Oft grenzt es an ein Wunder, wenn die Worte mit den Lippenbewegungen der Schauspieler synchron sind. Dies ist aber eine unschätzbar wichtige Lektion. Wenn man dann beim Film unter entspannten Bedingungen und mit großzügigen Drehplänen arbeitet, weiß man genau, was zu tun ist, wenn Schwierigkeiten auftauchen und das Arbeitstempo beschleunigt werden muß.
Das Fernsehen ist sehr interessant: Im Grunde ist es einer der übelsten Orte, um Regie zu führen, andererseits kann man dort Themen aufgreifen, in die kein Filmproduzent einen Cent investieren würde. Die Angst, das Publikum zu überfordern, ist riesengroß. Wäre WHOSE LIFE IS IT ANYWAY? ein Fernsehfilm, hätte er eine viel breitere Resonanz gefunden.

Das Drehbuch zu WHOSE LIFE IS IT ANYWAY? *stammt ja von Reginald Rose, der schon in den Fünfzigern ein berühmter Fernsehautor war. Er hat u.a.* TWELVE ANGRY MEN *geschrieben.*

Genau. Reginald Rose schrieb das Drehbuch nach einem Stück von Brian Clark, d.h. genaugenommen haben die beiden die Adaption zusammen gemacht. Bei

Reginald waren wir uns sicher, daß er in der Lage sein würde, das Stück den Anforderungen eines visuellen Mediums anzupassen. Außerdem war er erfahren im Umgang mit dramatischen Werken und verfügte über die erforderliche Portion Humor. Hätten wir einfach Brians Stück verfilmt, wäre der Film viereinhalb Stunden lang geworden. Außerdem hätten wir die Dialoge nicht übernehmen können, denn sie hätten auf der Leinwand sicher nicht funktioniert. Es sind eben zwei völlig verschiedene Medien. Die notwendigen Kürzungen vorzunehmen fiel Brian aufgrund der Nähe zu seinem eigenen Stück natürlich sehr schwer, es ist nur natürlich, daß er versuchte, seine Arbeit zu schützen. Doch Reginald hatte großen Respekt vor Brians Arbeit und war überhaupt nicht darauf aus, ein eigenes Werk zu schaffen. Er sagte vielmehr: „Brian, ich bin hier, um Dir zu helfen, aus Deinem Stück das bestmögliche Drehbuch zu machen. Aber es wird immer Dein Stück bleiben." Das war auch mein Standpunkt.

Stimmt es, daß Sie das Drehbuch an einer Bühne in Massachusetts als Vorbereitung für den Film aufgeführt haben?

Ja. Richard Dreyfuss und ich haben es an einer Bühne in Williamstown, Massachusetts – einem der besten Theater in den USA – inszeniert. Wir haben das Drehbuch dort mit einigen wunderbaren Schauspielern als Probe für den Film einstudiert. Es war eine sehr gute Gelegenheit, um die Figuren auszuloten und herauszufinden, welche Teile des Stückes am ehesten verzichtbar waren. Zur gleichen Zeit haben wir das Drehbuch überarbeitet. Es war sehr lehrreich, die Reaktionen des Publikums direkt zu erleben. Wir erfuhren, auf welche Momente wir uns verlassen konnten, oder auch, wo die Lacher kamen. Je länger man an einer Theaterinszenierung oder einem Film arbeitet, desto mehr geraten die komischen Momente in Vergessenheit. Doch wenn man einmal erlebt hat, wie das Publikum schallend loslacht, vergißt man es nie wieder.

Das ist aber eine sehr ungewöhnliche Art der Vorbereitung.

Klar, BLUE THUNDER oder THE HARD WAY hätte man auf diese Weise nicht vorbereiten können. Die Projekte kamen dafür nicht in Frage. Doch bei der Verfilmung eines Theaterstückes bietet es sich doch geradezu an. Und es erwies sich als überaus produktiv für Richard, die Drehbuchautoren und auch für mich. Jeder kam, sah und lernte hinzu.

Haben Sie den Film nicht auch in chronologischer Reihenfolge gedreht?

Ja, wir haben soviel wie möglich in chronologischer Reihenfolge gedreht. Das war sehr wichtig für die Schauspieler, um einen emotionalen Spannungsbogen herzustellen. Sie konnten genau dort weitermachen, wo sie am Tag zuvor aufgehört hatten, und wußten genau, wohin sie steuern mußten. Wir haben ja den gesamten Film in einem einzigen großen Set gedreht, und das hat es uns enorm erleichtert, die Kontinuität zu wahren. Bei jedem anderen Film werden Sie schon durch die vielen Drehorte gezwungen, gegen die Chronologie zu verstoßen, aus rein logistischen Gründen.

Nach der Unfall-Sequenz zu Beginn gibt es nur eine einzige Szene, die außerhalb des Krankenhauses spielt. Es ist die Besprechung zwischen dem querschnittsgelähmten Bildhauer Ken Harrison (Dreyfuss) und seinem Anwalt, in der es gerade darum geht, welche juristischen Möglichkeiten bestehen, von den lebenserhaltenden Apparaten abgenabelt und aus dem Krankenhaus entlassen zu werden. Im Hintergrund sehen wir, wie Behinderte Basketball spielen.

Wir haben die Szene nach draußen verlegt, weil wir im Hintergrund Aktivität haben wollten. Ich dachte, es wäre eine interessante Idee, Querschnittsgelähmte beim Basketballspiel zu zeigen und damit gewissermaßen zu sagen: „Hier sind Menschen, die trotz ihrer Behinderung zurechtkommen." Sie können möglicherweise nur noch einen Arm bewegen und haben ihr Schicksal dennoch gemeistert. Und dann kommt Ken Harrison und sagt, daß er nicht mehr leben möchte. Was ist der Unterschied zwischen ihnen? Sie sind alle im Krankenhaus eingesperrt, aber das schlimmste Gefängnis ist ihr eigener Körper. Und Ken Harrison möchte nicht lebenslang in seinem Körper gefangen sein, sämtlicher Möglichkeiten beraubt, sich Ausdruck zu verschaffen.

Zu Beginn fragt Harrison die Ärztin: „Werde ich wieder Basketball spielen können?" Sie antwortet: „Dazu sind Sie zu klein."

Stimmt. Es gibt schon zu Beginn Anspielungen auf das Basketballspiel. Die Ärztin macht einen Scherz und weicht der Frage aus. Der Humor in diesem Film hat fast immer eine bittere Kehrseite.

Richard Dreyfuss spielt in den meisten Filmen sehr energiegeladen und hat eine Vorliebe für große Gesten. War es nicht ein Risiko, ihm die Rolle eines Querschnittsgelähmten anzuvertrauen, der nur noch die Augen und den Mund bewegen kann?

Als jemand Richard für diese Rolle vorschlug, war ich sofort begeistert. All die Energie, über die er verfügt, würde er mit aller Anstrengung zurückhalten müssen und in dem einzigen Körperteil konzentrieren, den er noch bewegen kann: seinem Kopf, den Augen, dem Mund. Der Rest des Körpers mußte wie eingefroren sein. Ein Schauspieler mit weniger Energie und Temperament hätte aus dem Film ein Schlafmittel gemacht. Ein entspannterer, ruhiger Typ wäre nicht in der Lage gewesen, überzeugend darzustellen, daß sich dieser Mann dagegen aufbäumt, wie ein willenloses Wesen behandelt zu werden. Und eines durfte auch auf keinen Fall passieren: Der Film sollte zwar traurig, aber nicht deprimierend wirken.

Dreyfuss soll wegen seiner Drogenprobleme nur in der Lage gewesen sein, halbe Tage zu arbeiten.

Er war damals krank. Eine Grippe ging in Los Angeles um, und die Hälfte unseres Teams war davon betroffen. Sie hatten die gleiche Grippe wie er, nur konnte er es sich nicht leisten, wochenlang nicht bei der Arbeit zu erscheinen, denn er spielte die Hauptrolle. Also war es kein Wunder, daß er nach einem halben Tag so erschöpft war, daß er nicht mehr weiterarbeiten konnte. Am nächsten Morgen war er dann wieder voll Enthusiasmus: „Oh, ich fühle mich heute prima." Doch um zwei, drei Uhr nachmittags war seine Kondition dann wieder aufgebraucht, und wir mußten ihn nach Hause schicken. Ich habe keine Ahnung, ob das mit seinen Drogenproblemen zusammenhing. Es waren natürlich Ärzte vor Ort, die seinen Gesundheitszustand ständig überprüften. Das mußte sein, aus versicherungstechnischen Gründen.

Das mag jetzt ein wenig zynisch klingen, aber glauben Sie, daß seine körperliche Schwäche seiner Darstellung zugute gekommen ist?

Das weiß ich nicht. Ich glaube nur, daß jemand, der einen Kranken spielt, oft selbst nicht weit davon entfernt ist, krank zu werden. Tom Conti, der die gleiche Rolle an einem Londoner Theater gespielt hatte, sagte mir, daß er eine furchtbare Zeit

durchgemacht habe. Er mußte ständig darum kämpfen, gesund zu bleiben. Er schlief auf der Bühne ein, und (Badham lacht) hatte auf einmal im Bett Potenzprobleme. Das muß wirklich schlimm für ihn gewesen sein.

Kommerziell war WHOSE LIFE IS IT ANYWAY? *wohl eine große Enttäuschung?*

Ja, im Kino. Als der Film dann auf Kassette rauskam und im Kabelfernsehen lief, war das die eigentliche Uraufführung. Da haben die meisten den Film zum ersten Mal gesehen und auch auf ihn reagiert. Noch letzte Woche erhielt ich einen Brief von einem Arzt aus England, der den Film im Fernsehen gesehen hatte und wissen wollte, wie er eine Kassette bekommen kann, um sie seinen Studenten vorzuführen. Fernsehzuschauer sind eher bereit, auch Themen wie „Vergewaltigung" oder „Kinderalkoholismus" eine Chance zu geben. Das hat aber weniger mit dem Idealismus der Leute als mit ihrem Pragmatismus zu tun. Ins Kino zu gehen ist viel zeitaufwendiger, viel mühsamer, und vor allem: es verlangt eine Entscheidung. Beim Fernsehen drückt man einfach auf den Knopf, läßt sich durch die verschiedenen Kanäle treiben und ist Experimenten gegenüber viel aufgeschlossener. Man hat weniger zu verlieren als bei einem mißlungenen Kinobesuch. Kurzum: Die Leute sind furchtbar bequem, und ich finde, das sollte man sich als Fernsehregisseur einfach zunutze machen.

Vor dem Hintergrund Ihrer Fernseh-Arbeit ist sehr interessant, daß Sie fast alle Filme in Scope gedreht haben, selbst WHOSE LIFE IS IT ANYWAY? *der ja eher einen kammerspielartigen Charakter hat.*

Stimmt, in dieser Hinsicht habe ich völlig mit meiner Fernseh-Vergangenheit gebrochen. Ich will gerade, daß meine Filme nicht so aussehen wie das, was man tagtäglich im Fernsehen – und oft auch im Kino – vorgesetzt bekommt. Deshalb sind auch alle meine Filme in Stereo.

Aber das allein kann ja wohl nicht der Grund sein. Es hat mich sehr fasziniert, wie Sie in WHOSE LIFE IS IT ANYWAY? *das Format nutzen, um im Hintergrund immer die Krankenschwestern und Ärzte im Bild zu haben, die ...*

... über das Schicksal von Ken Harrison, der im Vordergrund zu sehen ist, entscheiden. Richtig. Umgekehrt war es bei diesem Film überaus wichtig, daß Harrison die ganze Zeit zu sehen ist, unabhängig davon, wo die Handlung gerade spielt. Auf der Bühne hatten sie eine sehr simple Lösung für dieses Problem gefunden: Sein Bett stand die ganze Zeit in der Mitte der Bühne. Wenn sich das Geschehen in das Sprechzimmer eines Arztes oder in die Cafeteria verlagerte, veränderte sich nur das Licht. So war Harrison stets gegenwärtig, auch wenn er nicht mehr genau zu erkennen war. Der querschnittsgelähmte Bildhauer war das Kraftzentrum des Stückes. Für diese szenische Lösung mußten wir ein filmisches Äquivalent schaffen, und so haben wir Monitore ins Bild gebracht, auf denen Harrison immer dann zu sehen ist, wenn er in der betreffenden Szene nicht mitspielt. Diese Kompositionen wären natürlich beim Normalformat viel schwieriger – wenn nicht gar unmöglich – gewesen, und deshalb haben wir den Film in Scope gedreht.

Sie haben offenkundig ein großes Faible für verkantete Einstellungen, die durch das Scope-Format noch stärker ins Auge fallen. Ich denke an die subjektive Einstellung in WHOSE LIFE IS IT ANYWAY?, *als Harrison aus dem Bett zu fallen droht, oder an den Gefängnisausbruch in* STAKEOUT. *Das sind aber auch zwei völlig verschiedene Verwendungsweisen.*

Das Scope-Format gibt einem viele verschiedene kompositorische Alternativen. Manchmal verkantet man eine Einstellung, um eine bessere Komposition zu bekommen: Man könnte es auch in der Horizontale belassen, aber dann müßte man sich mit der Kamera weiter von den Menschen und Objekten entfernen, um alles ins Bild zu bekommen. Dadurch würden sie kleiner im Bild erscheinen, die Komposition verlöre an Dynamik, und die ganze Einstellung wäre mit einem Mal viel uninteressanter. In BIRD ON A WIRE haben wir diese Einstellungen sehr häufig verwandt.

Aber macht die verfremdende Wirkung solcher Einstellungen nicht oft ihren Nutzen zunichte?

Mir ist natürlich klar, daß der Zuschauer die Bewegungen des Bildes nicht wie bei einer Schiffsüberfahrt automatisch mitmacht. Wenn man verkantete Einstellungen jedoch vorsichtig einsetzt und dies aus Gründen der Komposition tut, fällt es den meisten Zuschauern oft gar nicht auf. Hitchcock dagegen hat die verkantete Kamera gezielt eingesetzt, um ein Gefühl der Unsicherheit zu erzeugen: Die Häuser fangen an zu schwanken, wir verlieren den Boden unter den Füßen, und die Welt gerät aus dem Gleichgewicht.

Sie haben eben Hitchcock erwähnt. In BLUE THUNDER *beobachten zwei Polizisten aus ihrem Hubschrauber eine nackte Frau und kommen deshalb zu spät zum*

***Badhams Filme sind immer auch Star-Kino: John Travolta in* SATURDAY NIGHT FEVER, *Roy Scheider in* BLUE THUNDER, *Kevin Costner in* AMERICAN FLYERS, *Goldie & Mel in* BIRD ON A WIRE.**

Schauplatz eines Verbrechens. Auch STAKEOUT *behandelt neben der komischen die moralische Dimension des Voyeurismus.*

Voyeurismus ist sicher sehr interessant in Hinsicht auf den Voyeur. Er betrachtet das Leben von außen und versucht, nicht daran teilzunehmen. Vermutlich hat er Angst davor. Gegen seinen Willen wird er dann doch mitten hineingezogen, wird gezwungen, den Standpunkt des unbeteiligten Beobachters aufzugeben. Er wird zum Hauptakteur des Schauspiels, dem er nur als Zuschauer beiwohnen wollte. Das ist ein sehr interessanter psychologischer Prozeß.

Es gibt in Ihren Filmen sehr viele Anspielungen auf Hitchcock-Filme, das Finale von THE HARD WAY *bringt unweigerlich die Mount-Rushmore-Sequenz aus* NORTH BY NORTHWEST *in Erinnerung.*

Auf dem Gebiet des Thrillers war Hitchcock unangefochtener Meister. Niemand konnte ihm das Wasser reichen. Ich glaube nicht, daß wir die Schlußsequenz von Beginn an als Anspielung auf NORTH BY NORTHWEST geplant haben. Es hat sich einfach so entwickelt, eher durch Zufall als mit Absicht. In einem der ersten Drehbuch-Entwürfe sollte James Woods, der den Killer jagt, über das Dach gestoßen werden, sich noch gerade festhalten können und vor einer Leuchttafel baumeln. Diese Leuchttafel sollte Werbung für Nick Langs (Michael J. Fox) neuen Film *„Smoking Gunn II"* machen, so daß Woods direkt in Langs grinsendes Gesicht blicken muß. Wir hielten das für eine sehr witzige Idee. Doch dann hatte jemand den Einfall, Langs Kopf dreidimensional zu bauen. Ein riesiger Kopf sollte auf einem Gebäude am Times Square montiert werden. Das war jedoch so teuer, daß wir uns sagten: „Das sollte besser die Schlußsequenz werden." Und da waren wir auf einmal beim Mount Rushmore und bei Hitchcock angekommen.

Aber es gibt doch schon in BIRD ON A WIRE *Zitate aus* NORTH BY NORTHWEST.

Hitchcock ist sicher ein großes Vorbild. BIRD ON A WIRE verdankt NORTH BY NORTHWEST mehr, als mir lieb ist, zunächst als Inspirationsquelle. Ich habe mir den Film aber nicht gezielt angeschaut, um ihn zu imitieren. Im Gegenteil, ich hatte schon so viele Ähnlichkeiten entdeckt, daß ich die ganze Sache nicht durch ein nochmaliges Sehen verschlimmern wollte. Daß jemand in eine gefährliche Situation gerät, die sich mehr und mehr seiner Kontrolle entzieht, ist natürlich ein klassisches Hitchcock-Thema. Wir haben versucht, die Besonderheiten unserer Geschichte so deutlich wie möglich hervorzuheben – hoffentlich mit Erfolg. Gegen Ende des Films, als Goldie Hawn und Mel Gibson auf dem Schiff sind, sagt er: „Richtung Nordnordwest". Diese Danksagung mußten wir Hitchcock einfach erweisen, nachdem wir die vielen Parallelen bemerkt hatten.

Auch die Anleihen bei Siodmaks THE KILLERS *sind ja offensichtlich.*

Den Siodmak-Film habe ich noch nie gesehen, vertrauter bin ich mit Siegels Verfilmung. Natürlich kenne ich auch Hemingways Kurzgeschichte. Aber man muß auch bedenken, daß das Thema sehr oft behandelt worden ist. SORRY, WRONG NUMBER ist gleichsam die weibliche Version der Geschichte eines unschuldigen Menschen, der auf einmal lebensgefährlich bedroht wird.

Ich dachte vielmehr an ein anderes Thema: Ein Mensch wird von seiner Vergangenheit eingeholt. Die Art, wie Sie die Erinnerungsfetzen Mel Gibsons inszeniert haben – diese monochromen, schlaglichtartigen Bilder –, hat große Ähnlichkeit mit BLUE THUNDER, *in dem Roy Scheider von seiner Vietnam-Vergangenheit verfolgt wird.*

Der Gedanke, daß alle Rückblenden in meinen Filmen verschieden sind, würde mir gefallen. Tatsächlich aber muß ich zugeben, daß es gewisse Ähnlichkeiten gibt. Die Rückblende in BLUE THUNDER hat mit dem Delayed Stress Syndrom zu tun, unter dem viele Veteranen zu leiden haben. Die ganzen schrecklichen Erfahrungen kommen zurück und ergreifen Besitz von den Soldaten. Das war im Film sehr wichtig, um die Figur Roy Scheiders zu charakterisieren. Zum zweiten wollten wir ein Geheimnis schaffen: Die Rückblende wird mehrfach wiederholt im Laufe des Films und jedes Mal ein wenig länger, jedes Mal kommen wir dem Geheimnis ein kleines Stück näher. Erst ganz am Ende wird es gelüftet: Dann sieht man Malcolm McDowell, den Bösewicht. Das Mosaik ist zusammengesetzt. Die Rückblenden haben also eine zweifache Funktion: Zum einen eine strukturelle, und zum anderen dienen sie der Charakterisierung der Hauptfigur.

In WHOSE LIFE IS IT ANYWAY? *sind die Erinnerungen der Hauptfigur nicht traumatisch, sondern glücklich: Ken Harrison muß an die Zeit denken, als er seinen Körper noch bewegen konnte, und das macht ihn fast wahnsinnig.*

Bei diesen Szenen handelt es sich strenggenommen nicht um Rückblenden, sondern um Einbildungen eines Menschen, der unter Drogeneinfluß steht. Diese Bilder bedrängen Harrison und beeinflussen maßgeblich seine Entscheidungen. Sie

Aus der „Technik-Trilogie": die Maschine in BLUE THUNDER . . .

. . . und die ratlosen Menschen am Computer in WARGAMES.

quälen ihn, weil sie ihm immer wieder vor Augen führen, was er alles verloren hat. Da haben Sie völlig recht: Je schöner die Bilder, desto unerträglicher sind sie für ihn. Nicht nur wird er nie mehr als Bildhauer arbeiten können, auch Sexualität ist für ihn nicht mehr möglich. Die Vielfalt an Möglichkeiten, mit anderen Menschen zu kommunizieren, ist auf das Sprechen und die Mimik reduziert. Die Schönheit, die früher fester Bestandteil seines Lebens war, gegenüber dem wenigen, was ihm geblieben ist – diese Dimension haben wir dem Stück hinzugefügt. Brian Clark ließ offen, welchen Beruf die Freundin hat, und so haben wir aus ihr eine Tänzerin gemacht. Beide sollten Künstler sein. Sie führen eine symbiotische Beziehung, so daß der Eindruck entsteht, daß Ken ohne seine Freundin nicht lebensfähig ist.

Aber die Idee mit dem Tanz kam doch sicher nicht von ungefähr: Angefangen bei SATURDAY NIGHT FEVER *gibt es in sehr vielen Ihrer Filme Tanzszenen. Ally Sheedy tanzt in* SHORT CIRCUIT *sogar mit dem Roboter ...*

... Als Parodie auf John Travolta. Es macht mir Spaß, Tänzern zuzusehen, und es bereitet mir großes Vergnügen, sie zu fotografieren. Ich selbst bin aber völlig untalentiert. Gelegentlich wage ich mich zwar auf das Parkett, mache mir damit aber keine Freunde. Auf der Tanzfläche bin ich die Ungeschicklichkeit in Person. Vielleicht bewundere ich gerade darum die unglaubliche Körperbeherrschung der Tänzer um so mehr. Wo findet man heutzutage solch reine Verkörperung von Anmut? Die Tanzszenen, die Martha Graham einstudiert hat, die Eleganz der Bewegungen, haben mich jedesmal ganz in ihren Bann gezogen.

In der ersten Hälfte der Achtziger haben Sie mit BLUE THUNDER, WAR GAMES *und* SHORT CIRCUIT *eine Trilogie von Filmen gedreht, in denen Maschinen ein Eigenleben gewinnen, das sich der menschlichen Kontrolle immer mehr entzieht. Tatsächlich läßt bereits das äußere Erscheinungsbild die Maschinen wie Lebewesen wirken.*

In allen drei Filmen sind die Maschinen Hauptfiguren und verfügen zweifelsohne über anthropomorphe Eigenschaften. Es war sehr wichtig, die Persönlichkeit jeder einzelnen Maschine genau herauszuarbeiten. Computer sind – wie Sie wissen – in schmucklosen Metallgehäusen untergebracht, doch in WAR GAMES mußten wir dem Zuschauer vermitteln, daß hier eine teuflische Intelligenz am Werke ist. Der Computer ist ein Pulverfaß, wenn Sie so wollen. Er verfügt über mehr Intelligenz als ihm und der Menschheit guttut. So haben wir etwas getan, was jedem Computer-Freak die Haare zu Berge stehen lassen würde: Wir haben überall Lichter angebracht, die permanent flackern, aufleuchten, verlöschen. Wir haben nichts unversucht gelassen, um diesem Ding Vitalität zu geben, den Eindruck zu erwecken, daß es pulsiert und voller Energie steckt. Der Computer mußte weit mehr sein als eine metallische Stimme oder ein Bildschirm mit nichtssagenden Daten.
Den Roboter in SHORT CIRCUIT menschenähnlich wirken zu lassen, war dagegen fast ein Kinderspiel. Dennoch haben wir uns gesagt: „Für jedes Teil des Roboters muß es einen guten praktischen Grund geben, der zunächst nichts mit dieser anthropomorphen Wirkung zu tun hat." Die kleinen Metallschilder über den „Augen" sind nicht nur deshalb da, weil sie so schöne Augenbrauen abgeben. Sie sind in erster Linie die Lösung für ein grundlegendes Problem der Fotografie, denn auf jeder Linse kann es ganz furchtbare Reflexionen des Sonnenlichts geben. Jeder Fotograf oder Kameramann muß die Linse deshalb abschirmen. Diese Funktion erfüllen bei dem Roboter die Metallschilder, die sich bei jeder Bewegung automatisch dem jeweiligen Lichteinfall anpassen. Wie die Sonnenblenden bei unseren Autos. – Zudem habe ich mit dem Roboter auf dem Set wie mit einem Menschen gesprochen, habe ihm Anweisungen gegeben etc. Mein Team hielt mich zunächst für verrückt. Doch wenn wir ihn nur wie einen mechanischen Gegenstand behandelt hätten, wäre er nie ins Leben getreten, und die Zuschauer hätten eher eine Abneigung gegen ihn entwickelt. Doch ich wollte, daß alle so tun, als wäre er Eddie Murphy oder Mel Gibson. Er sollte mit dem gleichen Respekt behandelt werden.

Dagegen war ich doch überrascht, wie früh Sie in BLUE THUNDER *in den Innenraum des Helikopters schneiden und den Piloten zeigen. Für meine Begriffe hätte man erst später sehen dürfen, daß der Hubschrauber bemannt ist. Je länger dieser Schnitt hinausgezögert wird, desto mehr verstärkt sich der Eindruck, daß der Helikopter über einen eigenen Willen verfügt.*

Tja, vielleicht haben wir wirklich zu früh geschnitten, wer weiß. Andererseits mußten wir auch die Figur des von Malcolm McDowell gespielten Piloten einführen. Natürlich sollte der Helikopter als ein furchteinflößendes, etwas unförmiges Biest erscheinen.

Viele Szenen in BLUE THUNDER *spielen in der Dämmerung. Da diese Tageszeit sehr schnell vorüber ist, waren die Dreharbeiten wahrscheinlich ziemlich kompliziert.*

Das kann man wohl sagen. Zum rechten Zeitpunkt mußte alles fix und fertig sein. Vor allem zu Beginn des Films gibt es viele Szenen, die am frühen Nachmittag spielen. Wenn wir Scheider zum ersten Mal sehen, wie er in den Helikopter steigt. Das zu drehen hat sehr lange gedauert, aber wir haben natürlich tagsüber an anderen Einstellungen gearbeitet. An manchen Tagen hatten wir sehr gute Sonnenuntergänge, an anderen Tagen haben wir keinen Meter brauchbaren Materials in den Kasten bekommen. Wir haben im Winter gedreht – von November bis Januar –, wenn das Licht in Los Angeles besonders klar ist und die Sonnenuntergänge besonders schön sind.

Die Hauptfiguren fliegen nicht nur ständig in ihren Hubschraubern, auch alle anderen dramaturgisch wichtigen Orte liegen oberhalb der Stadt: das Polizeirevier ist in einem Wolkenkratzer untergebracht, Roy Scheider wohnt in einem Haus ...

... auf den Hügeln. Die Figuren brauchen das Gefühl, auf die Stadt herunterblicken zu können, das Gefühl, *high* zu sein. Das Hauptquartier der Polizei liegt in unserem Film direkt neben dem Hubschrauberlandeplatz. Tatsächlich ist das Gebäude für die Polizei von Los Angeles gebaut worden, nur waren die damals noch nicht bereit, es zu beziehen. Also konnten wir dort drehen: Die Fiktion kam der Wirklichkeit um einige Wochen zuvor. Auch Scheiders Haus sollte oberhalb der Stadt liegen. Ich wollte, daß er auf die Stadt herabblickt, als sei er noch immer bei der Arbeit. Die Parallele von Berufs- und Privatleben war von zentraler Bedeutung.

Bei den Boden-Szenen haben Sie sehr oft Handkamera eingesetzt, so daß sich auch der Zuschauer in der Luft fast sicherer fühlt.

Das ist ja interessant. Wir haben uns aus zwei anderen Gründen für die Handkamera entschieden. Zum einen sollten diese Szenen eine quasi dokumentarische Qualität haben, der Stil sollte rauh und schlampig wirken. Zum anderen ist unser Kameramann John A. Alonzo ein Meister dieser Technik. Es gibt auf der Welt nur wenige Kameraleute, die sich so gut auf den Einsatz der Handkamera verstehen. Er ist auf diese Fähigkeit sehr stolz und arbeitet selbst dort mit der Handkamra, wo sonst niemand auf die Idee käme, z.B. bei langen Dialogszenen. Diese etwas unruhige Bewegung der Kamera wollte ich haben; bei der Steadycam dagegen sind die Bewegungen viel fließender.

In den letzten Jahren haben Sie sich auf eine Mischung aus Thrillern und Komödien spezialisiert. Was ist der Grund dafür?

Schon Shakespeare hat gewußt, daß man komödiantische Elemente in ein Drama einbauen kann bzw. umgekehrt. In vielen seiner Tragödien bricht oft die Komödie durch. Ich glaube, daß die Leute damit keine Probleme haben, weil diese beiden Elemente ja auch im Leben nicht voneinander getrennt sind. Wenn etwas Schreckliches passiert ist, und danach kommt ein Gag, verschafft das dem Zuschauer ein Gefühl der Erleichterung. Dann wieder, im nächsten Augenblick, bleibt einem die Angst im Halse stecken. Diese emotionalen Wechselbäder haben schon immer eine starke Faszination auf mich ausgeübt. Als ich im Theater das erste Mal „Warten auf Godot" sah, in dem es diese gewaltigen Stimmungsumschwünge gibt, war ich restlos begeistert. Ich versuche, in allem, was ich mache, Humor zu finden. Wenn er nicht da ist, erfinde ich ihn. Möglicherweise ist es meine Persönlichkeit, die sich darin zeigt. Das ist die Art, wie ich die Welt sehe.

Lockern sich in Hollywood nicht auch die ungeschriebenen Gesetze, nach denen z.B. in einer Komödie niemand sterben sollte?

Das Gute an Gesetzen ist, daß man gegen sie verstoßen kann. Manchmal bricht man die Regeln und erleidet Schiffbruch, manchmal hat man Erfolg. In den bildenden Künsten werden die Regeln ständig gebrochen, Regelverstöße sind geradezu Voraussetzung der künstlerischen Fortentwicklung. Wenn mir in Hollywood jemand was von einem kinematographischen Gesetz erzählt, versuche ich schnellstmöglich, zum Gesetzesbrecher zu werden.

THE HARD WAY, *Ihr neuester Film, beschäftigt sich direkt mit Hollywood und der Filmindustrie. Dieses Projekt hatten Sie, glaube ich, schon seit längerem.*

Stimmt. Nach STAKEOUT gründete ich zusammen mit meinem Freund und Partner Rob Cohen eine Produktionsgesellschaft. Den ersten Auftrag erteilte uns Touchstone. Rob und ich sollten DISORGANIZED CRIME, den Debütfilm von Jim Kouf, dem Autor von STAKEOUT, produzieren. Wir waren die *executive producers* und griffen ihm bei den Dreharbeiten unter die Arme. Zu dieser Zeit wurde mir ein Drehbuch mit dem Titel THE HARD WAY zugeschickt. Es handelte vom Aufeinandertreffen eines Polizisten und eines Filmstars. Es gefiel mir, und wir verpflichteten Michael J. Fox für die Rolle des Stars und James Woods für die des Polizisten, mußten dann aber feststellen, daß Michael lange Zeit nicht zur Verfügung stehen würde. Er drehte ohne Unterbrechung BACK TO THE FUTURE II und III und machte danach sechs Monate Urlaub. Wir hatten zu diesem Zeitpunkt ein anderes Projekt, das sich noch im Rohzustand befand. Es schien ideal für Goldie Hawn und Mel Gibson zu sein. Wir beauftragten den Drehbuchautor David Seltzer, der in kurzer Zeit einen ersten Entwurf ablieferte, den ich umgehend Mel Gibson zuschickte. Er war begeistert und sagte sofort zu. Goldie wollte ohnehin mit Mel arbeiten, den sie bei den Dreharbeiten zu TEQUILA SUNRISE über ihren Mann Kurt Russell kennengelernt hatte. So haben wir also BIRD ON A WIRE vorgezogen und begannen danach sofort mit THE HARD WAY. Danach brauchte *ich* erst einmal sechs Monate Urlaub.

Die Wahl von Michael J. Fox war ja ziemlich naheliegend, da seine eigene Karriere der seiner Figur gleicht.

Natürlich haben wir zunächst Michael verpflichtet. Wir brauchten jemanden, der einen verwöhnten und verzogenen jungen Hollywood-Star spielen kann, selber aber weder verwöhnt noch verzogen ist, weil die Arbeit mit diesen Leuten wahrlich kein Zuckerschlecken ist. Michael besitzt einfach die Souveränität, sich über sich selbst lustig zu machen. Die Figur hat nun gewisse Ähnlichkeiten mit ihm, andererseits sind sie nicht so groß, als daß er seine Figur nicht aus der Distanz betrachten könnte. Nachdem Michael zugesagt hatte, mußten wir jemanden finden, der das völlige Gegenteil von ihm verkörpert und das richtige Alter hat. Bei Gene Hackman z.B. wäre der Altersunterschied zu groß gewesen, schließlich sollten die beiden ein interessantes Paar abgeben.
THE HARD WAY erzählt von dem Gegensatz zwischen der harten und schmutzigen Wirklichkeit in New York und dem lächerlichen Leben in Los Angeles, das fern jeder Realität ist. Ich halte den Film für eine sehr scharfe Satire über Hollywood.

Alles, was wir in diesem Film von Los Angeles sehen, sind die klinisch weißen Räume in der Villa von Michael J. Fox, die im scharfen Kontrast stehen zur schmutzigen Wirklichkeit in New York.

Der Film wurde so entwickelt, daß die Weiß-Töne noch mehr verstärkt wurden. Es ist sehr grell, der Zuschauer ist fast geblendet. Das Licht in Los Angeles unterscheidet sich sehr von den Lichtverhältnissen in New York. Bei den Szenen, die in

Michael J. Fox hängt sehr an sich, am Mount Rushmore inmitten von New York City (am Times Square): einem überlebensgroßen M. J. Fox

New York spielen, haben wir die Brauntöne besonders hervorgehoben.
Michael J. Fox' Villa ist das Haus von jemanden, der offensichtlich zuviel Geld, aber den Verstand eines kleinen Jungen hat. Alles ist voller Spielzeuge: In seinem Wohnzimmer steht ein großer Billardtisch, auch ein Motorrad ist zu sehen. Dann läuft ständig ein Mann hinter ihm her, der ihm Kleider anprobieren will. Wir folgen Fox in das Spielzimmer, wo zehn Flipperautomaten stehen, vier Fernseher und eine Bar. Es gibt in diesem Haus jede Art von Spielzeug, die man sich wünschen kann. Und es ist offensichtlich, daß hier keine Frau wohnt, die den Haushalt führt. Natürlich hat er unzählige Freundinnen, die kommen und gehen, aber sämtliche Räume verraten doch einen Mann, der im Grunde ein kleiner Junge geblieben ist.

In den Credits erscheinen die Namen von zwei Kameraleuten. Was ist der Grund dafür?

Wir haben den ersten (Robert Primes wurde von Donald McAlpine abgelöst; der Autor) gefeuert, weil er zu langsam war. Er ist ein wunderbarer Kameramann und hat auch die Szene, über die wir eben sprachen, ausgeleuchtet ... Nein, da war er wohl doch nicht mehr von der Partie. Er war aber für die Schlußszene zuständig und hat auch den visuellen Stil des gesamten Films festgelegt. Doch er war für unsere Erfordernisse einfach zu langsam. Wir hatten insgesamt 12 – 13 Wochen Drehzeit eingeplant und fielen immer mehr hinter unseren Zeitplan zurück. Nachdem wir den Kameramann ausgewechselt hatten, gelang es uns, im Limit zu bleiben. Ich denke aber, daß die fotografische Qualität darunter nicht gelitten hat. Wir haben schneller, aber nicht weniger sorgfältig gearbeitet. Es war eine dieser ökonomischen Entscheidungen. Liebend gern würde man einem Kameramann alle Zeit der Welt geben, doch diesen Luxus kann man sich einfach nicht leisten.

Es gibt auffällige Parallelen zwischen THE HARD WAY *und Ihrem vorangegangenen Polizeifilm* STAKEOUT*: In beiden Filmen werden die Polizisten u.a. durch ihre Eßgewohnheiten charakterisiert, die Schlußsequenzen sind jeweils überaus lang und nahezu in mehrere Akte gegliedert. Beide Filme wurden aber von verschiedenen Autoren geschrieben.*

Für beide Filme habe ich die Schlußsequenzen selbst geschrieben. Was die Gestaltung anbelangt, gibt es sicher Parallelen. Ich habe beide Male versucht, möglichst exotische Schauplätze für das finale Duell zu finden. Sehr oft schreiben Regisseure die Action-Szenen selbst, weil sie davon mehr verstehen als die Autoren, die eher für die Entwicklung der Figuren zuständig sind. Bei beiden Filmen sind die Schlußszenen erst sehr spät zustandegekommen, es wurde – wir sprachen vorhin darüber – lange daran gefeilt. Aber natürlich ist unübersehbar, daß die gleiche Hand am Werk war.

In STAKEOUT *spricht Dreyfuss mit Emilio Estevez wie mit einem Ehepartner und flüchtet in einer Szene in Frauenkleidern. In* THE HARD WAY *spielt Michael J. Fox für ein paar Minuten die Rolle von Woods' Freundin. Sind dies bewußte Anspielungen auf die unterschwellige Homosexualität, die in vielen Polizeifilmen zwischen den Partnern besteht?*

Homosexualität ist das letzte, an was ich gedacht habe. Generell habe ich versucht, soviel Komik aus dem Genre zu schlagen wie möglich.

Als Dreyfuss von der Frau, in die er sich verliebt hat, zurückkehrt, sagt er zu Estevez: „Es passiert nur jedem fünften Mann, aber ich muß mich jetzt zu meiner Heterosexualität bekennen. Doch ich werde gut für Dich sorgen."

Die beiden sind so lange zusammen, daß sie schon fast verheiratet sind. In diesem unschuldigen Sinne sind die Anspielungen zu verstehen.

An STAKEOUT *gefällt mir besonders die Sorgfalt, die auf die Details verwandt wurde. Als Dreyfuss nach Hause kommt, muß er feststellen, daß ihn seine Freundin verlassen hat. Die Jalousien hat sie mitgenommen. Da es mitten am Tag ist, kriegt er kein Auge zu. Bei der Arbeit hingegen, die nachts stattfindet, fallen ständig die Schatten der Jalousien auf sein Gesicht.*

Das stand sicherlich schon so im Drehbuch. Die Jalousien in dem Haus, von dem aus die Polizisten observieren, haben vor allem die Funktion, ihnen Deckung zu geben. Sie beobachten die Frau, können von ihr aber nicht gesehen werden. Daß Dreyfuss' Freundin die Jalousien mitgenommen hat, ist so ziemlich das schlimmste, was jemandem passieren kann, der nachts arbeiten und tagsüber schlafen muß. Er kommt in einen Raum, der so hell ist wie dieser hier, und jeder weiß, was das bedeutet. Das ist sehr witzig, gleichzeitig aber auch sehr lebensnah.

Vorhin sprachen Sie von „verzogenen Stars". Wie verlief denn die Zusammenarbeit mit Goldie Hawn bei BIRD ON A WIRE?

Ich kann Ihnen die Zusammenarbeit mit Goldie nur empfehlen, Sie sollten es selbst mal probieren! Sie kam eines Tages auf den Set, als wir die Achterbahn-Szene drehen wollten, und sagte: „Da steige ich nie rein!" Ich erwiderte: „Das mußt Du ja auch nicht, wir werden schon einen anderen Weg finden." Wir waren sehr froh, daß wir ein Double fanden, das ihr sehr ähnlich sah. Plötzlich stellte ich fest, daß man die Wagen in ca. sieben Meter Höhe arretieren und den Rest der Strecke ausrollen lassen konnte. Es war auch völlig unproblematisch, die Schauspieler mit einem Kran hineinzusetzen. Auf diese Weise konnten wir genügend Material filmen, Aufnahmen von Goldies und Mels Gesichtern, die dann später mit den gefährlichen Passagen kombiniert werden würden. Ich beschrieb ihr die Idee, und sie ließ sich darauf ein. Gesagt, getan: Goldie steigt zu Mel in den Wagen, legt sich in seine Arme, die Bremsen werden gelöst. „Action!", der Wagen rollt aus, „Cut!". Fertig. Denken wir. Doch dann sagt Mel zu ihr: „Das war doch gar nicht so übel, und der Rest der Fahrt ist genauso." Ich sehe, wie Goldies Gehirn zu arbeiten anfängt. Dann gibt sie auf einmal die Anweisung, eine weitere Fahrt vorzubereiten, ich kann gerade noch dem Kameramann „Action!" zurufen, und dann fahren Goldie und Mel die ganze Runde. Danach war Goldie völlig aus dem Häuschen. Sie war sehr stolz, ihre Angst überwunden zu haben.
Goldie ist bereit, viele Dinge auszuprobieren, vor denen sie sich fürchtet, weil sie den Ehrgeiz hat, ihre Ängste zu überwinden. Wir hätten sie natürlich nie einer Situation ausgesetzt, die wirklich gefährlich gewesen wäre. Kein Film ist es wert, daß jemand sein Leben dafür riskiert.

Da Sie beim Theater angefangen haben, liegt die Vermutung nahe, daß Sie mit Ihren Schauspielern viel proben.

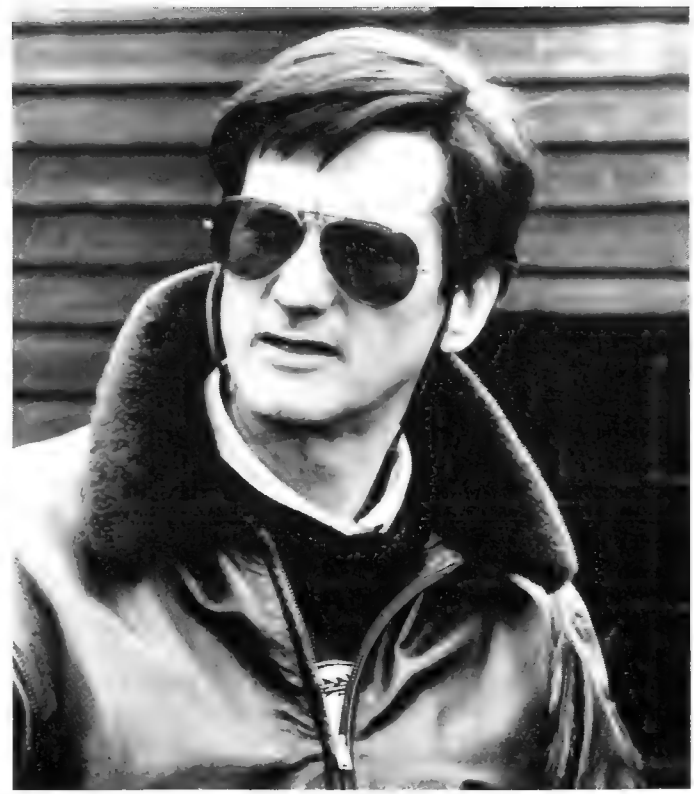
Das hängt von der jeweiligen Szene und den Schauspielern ab. Mel Gibson z.B. haßt Proben. Er unternimmt alles, um zu verhindern, daß er eine Szene vor dem Moment, wenn die Kameras laufen, spielen muß. Er konzentriert sich und ist im entscheidenden Moment voll da. Andere Schauspieler proben solange, bis sie ihren Regisseur zu Tode gelangweilt haben. Dustin Hoffman probt bis zum Es-geht-nicht-mehr. Stellen Sie sich einmal vor, er würde mit Clint Eastwood zusammenarbeiten. Die beiden hätten keine leichte Zeit miteinander!
Sidney Lumets Ideal ist es, von einer Einstellung nicht mehr als einen Take zu drehen. Erst wenn es ihm gelänge, einen Film in einer einzigen Einstellung und von dieser Einstellung nur einen einzigen Take zu drehen, hätte er das Gefühl, effizient gearbeitet zu haben. Das wiederum ist genau Dustin Hoffmans schlimmster Alptraum. Als die beiden zusammen FAMILY BUSINESS drehten, war Hoffman natürlich geschockt. Er fand nicht mal Zeit, sich zu beschweren. Als er einen Retake der ersten Einstellung drehen wollte, stand Lumet schon kurz vor dem letzten Drehtag. Wenn Hoffman jedoch nicht auf einen Regisseur wie Lumet trifft, der ihn auf Touren bringt, sondern auf jemanden, dem er sein Tempo diktieren kann, dann wird es schwierig. Es gibt Anekdoten über die Dreharbeiten zu AGATHA: Hoffman ließ 89 Takes einer Einstellung drehen, in der er eine Tür öffnet. Wahrscheinlich mußten sie hinterher die Scharniere auswechseln! Hoffman hält also den Rekord. Dann kommt Warren Beatty, der in REDS 75 Takes von irgendwas gedreht hat.

Woher wissen Sie das alles?

Woher ich das weiß? Produzenten und Schauspieler erzählen mir das. Goldie Hawn hat mir erzählt, daß Warren Beatty bei DOLLARS 63 Takes von einem *over shoulder shot* drehen ließ. Dann, als er endlich mit sich und der Welt zufrieden war, rief er: „Goldie, Zeit für Deine Großaufnahme! Wir müssen sie unbedingt noch heute in den Kasten kriegen." – „Ich muß gar nichts mehr, ich gehe nach Hause. Es ist nach Zwölf, und ich sehe zum Fürchten aus. Von mir wird heute keine Großaufnahme mehr gedreht. Wir machen das morgen früh." – „Das kannst Du doch nicht machen!" – „Klar", sagte sie und ging. Und sie hatte völlig recht, denn sein Verhalten war sehr selbstsüchtig und rücksichtslos. Aber Warren macht solche Sachen. Ich habe nicht den geringsten Zweifel an Goldies Geschichte, denn sie deckt sich mit allem, was ich über ihn gehört habe. Er möchte sicherstellen, daß er im Film möglichst gut zur Geltung kommt, und vergißt dabei alle anderen Mitarbeiter.

Von diesen Eigenmächtigkeiten der Schauspieler einmal abgesehen: Lassen Sie viel Spielraum für Improvisation?

Unbedingt. Wenn der Plot sehr kompliziert ist, wird der Spielraum jedoch meist sehr eng, z.B. bei einem Film wie LES DIABOLIQUES. Ich spreche da aus Erfahrung, denn ich habe vor 17, 18 Jahren für das Fernsehen ein Remake gedreht. Mit Joan Hackett und Tuesday Weld, „Reflections of Murder". Da habe ich gemerkt, daß die Möglichkeiten zur Improvisation viel begrenzter sind als z.B. bei Komödien. Dennoch ist es natürlich überaus wichtig, daß der Schauspieler so viel eigene Ideen wie möglich beisteuern kann. Der Regisseur hat nicht das kreative Monopol.



John Badham

Jeder kann Vorschläge machen: Vom Kameramann bis zu der Person, die den Kaffee kocht.

Sie verstehen das Kino also sehr stark als collaborative art*?*

Ja. Wer behauptet, die ganze Sache mehr oder weniger allein gemacht zu haben, ist entweder größenwahnsinnig oder ein Lügner. Hat er die Kamera geführt, gespielt oder den Film entwickelt? Filmemachen ist eine Kollektivarbeit, und wenn schon mal andere Leute daran beteiligt sind, warum sollte man sie nicht um Rat fragen?

Dennoch sind Sie schon seit Jahren Ihr eigener Produzent und haben so ein großes Maß an kreativer Kontrolle.

Man braucht ein gewisses Maß an Kontrolle. Man kann jede Szene auf fünfzig verschiedene Arten inszenieren, und auch wenn der Regisseur sehr wichtig ist, gibt es doch viele Entscheidungen, bei denen der Produzent ein gehöriges Wörtchen mitzureden hat. Um die Menge an Input zu begrenzen ... Nein, jetzt bin ich auf dem Holzweg. Zweiter Versuch: Um den Input zu kanalisieren, ist die Kontrolle überaus wichtig. Man will in der Lage sein, jeden in Ruhe anzuhören, aber am Ende auch das letzte Wort zu haben. Ich ermutige alle Mitarbeiter, Ihre Meinung zu sagen – wenn Sie als Journalist auf den Set kämen und eine Idee hätten, her damit! Vielleicht gefällt sie mir, vielleicht nicht. Aber ich möchte derjenige sein, der die Entscheidung trifft, und sie mir nicht von anderen aus der Hand nehmen lassen. Wenn ein Schauspieler einen Satz improvisiert, will ich sagen können: „Das war ganz wunderbar, so machen wir's!", aber auch: „Ich glaube nicht, daß das eine gute Idee ist."
Ich habe aber auch einen Partner, Rob Cohen, mit dem ich sehr eng zusammenarbeite und der sehr viele Ideen beisteuert. Ich glaube nicht, daß ich alles oder auch nur einen Großteil über die Filmproduktion weiß, doch es gibt in dieser Branche eben sehr viele Leute, die gern Golf spielen, auf das Geld und den Credit scharf sind, aber keinen Finger krumm machen.

Stimmt es, daß Sie sogar an den Trailern zu Ihren Filmen arbeiten?

Wir haben Leute, die wunderbare Trailer machen. Ich schaue mir ihre Arbeit an und gebe ihnen Ratschläge. Ich respektiere ihr Recht zu tun, was sie für das Beste halten, aber ich will sehen, was dabei herauskommt, wie es aussieht, wie es klingt. Es gibt zahllose Möglichkeiten, einen Film zu ruinieren. Nachdem Sie Jahre an einem Film gearbeitet haben, kommen Sie dann eines Tages in ein Kino, in dem die Projektion nicht stimmt und der Ton scheppert. Mit Filmen ist es wie mit Kindern: Man möchte nicht aufhören, sich um sie zu kümmern, und irgendwann muß man es doch.

Das Interview von Lars-Olav Beier setzt sich aus zwei Gesprächen zusammen: Am 1. 9. 90 in Deauville und am 27. 5. 91 in Hamburg.

„Der Produzent ist der erste Repräsentant des Zuschauers“

Vom Produzenten zum Hollywood-Studioboß zum Produzenten: David Puttnam

steadycam: *Mr. Puttnam, in den Siebzigern haben Sie als Produzent in England Regisseure wie Alan Parker, Ridley Scott oder auch Adrian Lyne entdeckt, die alle aus der Werbebranche kamen. Haben Sie sich gezielt Werbefilme angeschaut?*

Puttnam: Nein, ich habe mit ihnen sogar schon in der Werbung zusammengearbeitet. Ich kannte sie alle persönlich, denn wir waren bei der gleichen Agentur beschäftigt. Alan war dort als *copy writer* angestellt, Ridley dagegen kam direkt vom Royal College of Art in unsere Agentur. Er hörte jedoch schon bald wieder auf, um seine eigene Firma zu gründen. Zwei Jahre nach Studienabschluß hatte er seine eigene Werbeagentur! Ich kannte sie alle sehr gut, und da Alan in meinem Team gewesen war, sprach ich ihn an, nachdem ich die Agentur verlassen hatte, ob er nicht Lust hätte, ein Drehbuch zu schreiben. Er schrieb eines, das ihm jedoch nicht so recht gelang, und dann ein zweites, das umfangreicher und auch weitaus besser war. Daraus entstand der erste Film, den ich produziert habe (MELODY, *1971; Anmerk.*).

Ich blieb aber auch mit Ridley in Kontakt, und als Alan und ich mit BUGSY MALONE 1976 zum Festival nach Cannes eingeladen wurden, zeigten sich die Leute von *Paramount*, die den Film finanziert hatten, von seiner Qualität und seinem großen Erfolg so beeindruckt, daß sie mich fragten, ob ich noch andere talentierte Leute an der Hand hätte. Ich sagte: „Ja, Ridley Scott.“ Wir flogen Ridley sofort nach Cannes ein und setzten uns mit den Leuten von *Paramount* zusammen. Bei diesem Treffen wurde dann der Weg für die Finanzierung von THE DUELLISTS (1977) gebahnt. Das war also der Beginn von Ridleys Karriere.

Adrian Lyne war zunächst ein erfolgreicher Produzent von Werbefilmen, bevor er anfing, selbst zu inszenieren. Er war in einer Agentur angestellt, für die auch Alan zeitweilig gearbeitet hatte. Doch Adrian war wahrscheinlich mein größter Fehlschlag. Es war für mich so gut wie unmöglich, mit ihm als Regisseur zusammenzuarbeiten *(das gemeinsame Projekt war 1980* FOXES; *Anmerk.)*. Ich habe es einfach nicht geschafft, zu ihm durchzudringen. Man kann sicher die verschiedensten Erklärungen dafür finden, aber ich glaube, es lag einfach daran, daß Adrian nicht bereit oder in der Lage ist, eine Sache konsequent zu durchdenken. Er vertraut allein auf seine Intuition. Entweder er hat einen Einfall *(Puttnam schnippt mit den Fingern)* oder nicht. Wenn er Glück hat, kriegt er es hin, denn für bestimmte Dinge hat er einen guten Instinkt. Man konnte ihn nie dazu bringen, eine Sache einfach von vorne bis hinten durchzudiskutieren. Das war unglaublich enervierend. Adrian hält sich für ein Kind der Achtziger, liest irgendwelche Zeitgeist-Magazine, diesen – wie ich finde – Schrott! Er unternimmt alles, um auf der Höhe der Zeit und jedem Trend auf den Fersen zu sein, doch das ist kein Ersatz für Intelligenz.

Was ist – abgesehen von den finanziellen Gründen – Ihre Erklärung dafür, daß all diese Regisseure nun in den USA arbeiten?

Es gibt einen sehr guten Grund dafür. Gut, Alan hat THE COMMITMENTS nun in Irland gedreht, und der Film ist ja auch sehr schön geworden. Doch trotz dieser Ausnahme: Alan, Ridley und Adrian arbeiten deshalb in den USA, weil sie nichts zu sagen haben. Das bedeutet nicht, daß die keine guten Regisseure sind, die aus einem guten Drehbuch keinen vernünftigen Film zu machen verstehen. Doch sie persönlich haben nichts über die *human condition* zu sagen. Ridley Scott ist sehr clever, aber er hat in seinem Leben nicht eine einzige Stunde damit zugebracht, über die *human condition* nachzudenken. Ähnliches gilt für Parker. Er hat ein hervorragendes visuelles Gespür, aber er sieht die Welt nur durch seine Brille. An dem, was andere denken, ist er nur insofern interessiert, als es mit seiner eigenen Sicht übereinstimmt. Das völlige Gegenteil verkörpern für meine Begriffe Roland Joffé und auch Bill Forsyth. Oder István Szábo, wenngleich auf etwas andere Art. Interessanterweise auch Pat O'Connor. Er besitzt ein enzyklopädisches Wissen über Irland und das irische Problem. Er ist eine Koryphäe auf diesem Gebiet, kennt die irische Geschichte der letzten fünfzig Jahre in- und auswendig. Man hat es als Produzent also mit völlig gegensätzlichen Menschen zu tun, die von grundverschiedenen Dingen bewegt werden.

Als chairman *der* Columbia *haben Sie Filmen von O'Connor, Forsyth und Scott grünes Licht gegeben. Wie sehr unterschied sich diese Zusammenarbeit von den früheren gemeinsamen Projekten, die Sie als freier Produzent mit diesen Regisseuren realisiert hatten?*

Ich kann das kaum vergleichen, denn ich habe bei *Columbia* ja nur mit Bill und Pat gearbeitet.

SOMEONE TO WATCH OVER ME *(1987) ist doch auch unter Ihrem Regime entstanden.*

Ja, Sie haben recht. Ich denke, für die betreffenden Regisseure war es eine gute Sache, für mich war es dagegen eine sehr enttäuschende Erfahrung. Ich habe diese Filme ja nicht wirklich produziert, oft hatte ich nicht genügend Zeit oder nicht die Entscheidungsbefugnis, die ich mir gewünscht hätte, um an der Produktion oder *post production* aktiv teilzunehmen. Trotzdem habe ich es versucht, habe an Previews teilgenommen, Verbesserungsvorschläge gemacht. Doch letztlich war es für mich völlig unbefriedigend, denn ich hatte nie das Gefühl, richtig Hand an einen Film zu legen.

Sie haben also den unmittelbaren Kontakt zur kreativen Seite des Filmemachens vermißt?

Ja. Lassen Sie mich Ihnen ein Beispiel geben. Bei der Vorbereitung zu MEETING VENUS (1991) habe ich gemerkt, daß István und ich die schwierigsten Probleme gelöst haben, indem wir uns einfach den ganzen Tag hingesetzt haben und die betreffende Angelegenheit immer wieder durchgegangen sind: vor und zurück, vor und zurück. Wir haben endlose Gespräche gebraucht, um bestimmte Probleme genau zu lokalisieren und dann zu lösen. Wenn man ein großes Studio leitet, hat man dazu einfach keine Zeit mehr. Ihre gesamte Arbeitszeit ist in Halbstunden-Einheiten unterteilt. Es ist so ähnlich wie die Situation hier auf dem Festival. Kaum habe ich Sie begrüßt, sage ich schon: *„Der nächste, bitte!“* Wenn wir drei Stunden Zeit hätten, würde wahrscheinlich ein viel besseres Interview dabei herauskommen. So haben wir nur eine halbe Stunde Zeit. Also muß alles notgedrungen an der Oberfläche bleiben. Ich muß darauf vertrauen, daß Sie vieles von dem, was ich sage, aus Andeutungen verstehen, weil ich keine Zeit habe, es im Detail zu erläutern. Ich setze auf Ihr Verständnis und Ihren guten Willen. So ähnlich ist es, wenn man ein Hollywood-Studio leitet. Sie hängen ganz und gar von den Fähigkeiten der Leute ab, mit denen Sie zusammenarbeiten. Und deshalb ist es klar, daß Mißverständnisse und Enttäuschungen vorprogrammiert sind. Denn das Niveau dieser Leute entspricht oft nicht dem Ihren, deren Professionalität ist nicht von solcher Besessenheit geprägt wie Ihre. – Also erlebt man am laufenden Band Enttäuschungen.

Doch um zu Ihrer Frage zurückzukommen: HOUSEKEEPING (1987) ist ein hervorragender Film, ich mag ihn sehr. Ich hoffe, im nächsten Jahr erneut mit Bill arbeiten zu können. Er ist ein guter Freund von mir. – Es gibt auch einige ganz gelungene Sachen in SOMEONE TO WATCH OVER ME. Allerdings hat der Film zwei, drei Schwachstellen, die Ridley nie ganz ausbessern konnte.

Was für Schwachstellen?

Drehbuchprobleme. Am Ende stimmt die Logik nicht mehr. Der Zuschauer weiß nicht, wer wo ist, warum der Junge in der Gewalt des Verbrechers ist etc. Da hapert es. Dennoch hat der Film Klasse, und auch die Schauspieler sind brillant. Ich hatte eine sehr gute Beziehung zu Ridley, und daß wir seitdem nicht zusammengearbeitet haben, liegt einzig und allein daran, daß seine Projekte nicht meine Projekte waren.

In welchem Maße nehmen Sie bereits am Schreiben des Drehbuchs teil? Wenn ich recht informiert bin, haben Sie ja auch den ersten Entwurf zu CHARIOTS OF FIRE *(1981) geschrieben.*

Ich habe bei allen Filmen, die ich produziert habe, das Drehbuch redigiert. Ich bin aber kein guter Autor – leider! Ich habe zwar ein gutes Gespür für die Struktur

David Puttnam *Foto: Stefan Worring*

eines Drehbuchs, aber meine Dialoge taugen nichts. Wären sie besser, würde ich liebend gern *writer-producer* sein.
Zu dem Zeitpunkt, als Hugh Hudson zu CHARIOTS OF FIRE kam, war das Drehbuch fix und fertig. Und es war sehr gut. Hugh mußte es im Grunde nur noch in ein *shooting script* umwandeln. Er fing aber sofort Feuer für den Film. Dieser Arbeitsprozeß hat sehr gut funktioniert, und ich konnte vollauf zufrieden sein.
Danach hatte Hugh jedoch das Problem, um jeden Preis unter Beweis stellen zu wollen, daß er eine Art Autor bzw. Intellektueller ist. Das ist allerdings meine persönliche Ansicht, mit der ich ja vielleicht ganz daneben liege. Er ist ein Mann mit großartiger visueller Phantasie, er hat das einfach im Blut, doch ein Intellektueller ist er nicht. Und ich habe das Gefühl, daß alle Filme, die er seitdem gemacht hat, genau daran gescheitert sind. Dennoch würde ich mir wünschen, daß er wieder häufiger Filme macht.

Stimmt es, daß Sie ein ähnliches Projekt hatten wie MEPHISTO, *das sich mit Albert Speer beschäftigen sollte? Sie haben auch einige Interviews mit Speer geführt.*

Sehr viele Interviews. Ich lernte Albert Speer sehr gut kennen. Zweieinhalb Jahre habe ich an diesem Projekt gearbeitet, und dann kam MEPHISTO. István hatte genau das gemacht, was wir vorhatten, nur viel besser! Also konnten wir unser Drehbuch wegschmeißen, und zweieinhalb Jahre Arbeit gingen den Bach runter.

Wie haben Sie es eigentlich geschafft, Sydney Schanberg, auf dessen Artikeln THE KILLING FIELDS *(1984) basiert, zu überzeugen, Ihnen die Rechte zu verkaufen?*

Ich glaube, es gab zwei ausschlaggebende Gründe. Zum einen hatte ich mit Sydney bereits Kontakt aufgenommen, als ich nur seine Artikel aus der *„New York Times"* kannte und er noch nicht seinen aufsehenerregenden Artikel für das *„New York Times Magazine"* geschrieben hatte. Ich traf mich schon frühzeitig mit ihm und hatte das Gefühl, wir könnten gut miteinander auskommen. Er hatte aber auch andere – viel lukrativere – Angebote. Doch zu meinem Glück kontaktierte er seinen Agenten in New York, Sam Cohn, und der riet ihm: „Schau, willst du Geld verdienen oder einen Film haben, auf den du stolz sein kannst? Wenn du letzteres willst, fährst du mit Puttnam besser, willst du ersteres, dann gibt es viel bessere Angebote." Doch Sydney war sehr an dem Gelingen des Films gelegen, und so gab er mir den Zuschlag.

Sie haben kaum einen Film produziert, der auf einer literarischen Vorlage beruht. Der einzige ist, glaube ich, CAL *(1984)?*

CAL ist der einzige Film, der auf einem veröffentlichten Stück fiktiver Literatur beruht. Doch irgendwie habe ich das dumpfe Gefühl, das war auch bei MIDNIGHT EXPRESS (1978) der Fall, nur wußten wir das zu dem Zeitpunkt noch nicht. *(lacht).*

Wer kam eigentlich auf die Idee, Helen Mirren für die Hauptrolle zu besetzen?

Ich kannte Helen sehr gut. Pat O'Connor war ihr Untermieter. Er wohnte im Erdgeschoß. Zu dieser Zeit lebte sie mit Liam Neeson zusammen, der mit Pat befreundet war. Die andere Person, die Helen sehr gut kannte, war Patsy Pollack, die für das *casting* zuständig war. Ich weiß nicht mehr genau, zu welchem Zeitpunkt wir uns alle einig waren, daß Helen die richtige Besetzung sein würde. Denn ich hatte zunächst an Laura Antonelli gedacht, weil ich für die Rolle der Halbitalienerin eine gebürtige Italienerin haben wollte. Doch das war eine Schnapsidee, es hätte einfach nicht funktioniert. Es war eine jener Situationen, in denen jemand sagt: „Warum in die Ferne schweifen? Die richtige Lösung ist doch direkt vor unserer Nase, sie wohnt über uns!" Ich weiß nicht mehr, wer das gesagt hat, Patsy, Pat oder ich. Das größere Problem war, John Lynch zu finden. Er war noch auf einer Schauspielschule, wo Patsy ihn dann entdeckte.

István Szábo hat mir gestern erzählt, daß Sie ihm während der Dreharbeiten lange Briefe mit sehr genauen Anmerkungen zu den rushes *geschrieben haben. So haben Sie ihn z.B. darauf hingewiesen, daß ein Dialogsatz, den Sie beide bei den Vorbereitungen als sehr wichtig eingestuft hatten, in einem* master shot *nicht richtig zur Geltung kam, und fragten Szábo, warum er davon keine Großaufnahme drehe. Ist es eine der wichtigsten Aufgaben des Produzenten, dafür Sorge zu tragen, daß das Team dem ursprünglichen Plan und der Ausgangsidee möglichst treu bleibt?*

Ja, und zwar und aus zwei Gründen. Erstens: Im Falle von MEETING VENUS war die Ausgangsidee sehr originell und sehr stark, fast eine Art *raison d'être*. Ich hatte mit István alles x-mal durchgesprochen, endlos. Jede Figur, jede Motivation haben wir genauestens ausgelotet. Also: Zunächst versucht man, bei dem zu bleiben, was man nach reiflichen Überlegungen für die beste Idee hält. Zweitens – und ebenso wichtig: Ich hatte dieses Konzept an Warner Bros. verkauft. Es mußte einfach sichergestellt sein, daß sie mich nicht würden belangen können, weil ich ihnen etwas anderes ablieferte als angekündigt. Ich stand ihnen gegenüber in der Pflicht und mußte ihnen entweder das bringen, was ich ihnen in Aussicht gestellt hatte, oder sehr gut begründen können, warum es anders geworden ist. Also mußte ich

Puttnam-Produktionen: BUGSY MALONE . . .

. . . *Ridley Scotts* THE DUELISTS *mit Keith Carradine* . . .

jederzeit wissen, ob der Regisseur vom ursprünglichen Plan abweicht, und wenn ja, aus welchem Grund. Deshalb gibt es einen ständigen Informationsaustausch zwischen mir und dem Regisseur.

Befindet sich der Produzent da nicht in einer ganz günstigen Position, weil er weniger als die anderen Mitglieder des Teams in der Gefahr ist, die Distanz zum Film zu verlieren?

Davon bin ich überzeugt. István hat gesagt, daß er sich als der erste Repräsentant des Publikums versteht. Ich bin nicht so sicher, daß er recht hat. Jeder Regisseur ist viel zu subjektiv und viel zu sehr in die Arbeit verstrickt, als daß er dazu in der Lage wäre. Ich glaube, der Produzent ist der erste Repräsentant des Publikums. Er muß fortwährend Fragen stellen wie: „Das verstehe ich nicht, erklär es mir bitte. – Ich weiß, daß du das verstehst und auch die Schauspieler, denen du es erklärt hast, damit keinerlei Probleme haben, aber wenn ich mir einfach das Drehbuch anschaue und die Szene betrachte, stelle ich fest, daß es noch unklar ist!" So etwas muß man natürlich mit viel Fingerspitzengefühl machen. Aber man muß es machen.

Andererseits arbeiten Sie ja selbst gern on location, *wie z.B. bei* THE KILLING FIELDS *oder auch* THE MISSION *(1986).*

Stimmt, das mag ich sehr.

Aber gerade die Dreharbeiten bei THE MISSION *müssen doch sehr nervenaufreibend gewesen sein, weil die Produktionsfirma* Goldcrest *zur gleichen Zeit mit* REVOLUTION *in große finanzielle Turbulenzen geriet.*

Ja, das war hart. Furchtbar. Es gab zwei ganz große Probleme: Als wir THE MISSION drehten, erfuhren wir, daß *Goldcrest* wegen REVOLUTION finanzielle Engpässe hatte. Nach dem, was wir gerüchteweise mitbekamen, gingen bei Hudsons Film unverantwortliche Dinge vor sich. Das war sehr beängstigend, denn wir arbeiteten unter den schlimmsten Bedingungen bis an den Rand der Erschöpfung. Zweitens war es ein unverzeihlicher Fehler von *Goldcrest*, uns über die tatsächlichen Ausmaße der Probleme im unklaren zu lassen. Wir wußten, daß irgendetwas schiefging, aber wir wußten nicht genau, was, und konnten nur ahnen, wie schlimm es um die Firma stand. Hinterher stellte sich heraus, daß es weit weniger dramatisch gewesen war, als wir uns vorgestellt hatten. Ich teilte ihnen mit: „Leute, das hier ist bitterer Ernst. Wir sind hier nicht in *Pinewood*. Wenn wir die Statisten am Ende des Tages nicht bezahlen, gibt es Mord und Totschlag. Wenn wir die Versprechen, die wir gegeben haben, nicht halten, landen wir im Gefängnis." Wir hatten das Gefühl, es könnte uns jeden Tag an den Kragen gehen. Dies war ein extrem feindseliges Land.

Haben Sie aufgrund dieser Erfahrungen dann später als chairman *von* Columbia *versucht, Ihren Produzenten und Regisseuren ein Gefühl der Sicherheit zu geben?*

Unbedingt. Vielleicht zu sehr. Ich erinnere mich gut daran, wie mich David Picker anrief (*ein langjähriger Freund von Puttnam, der bereits* president *von* United Artists, Paramount *und* Lorimar gewesen war und von Puttnam für die gleiche Position zu Columbia *geholt wurde; Anmerk.*). Er sagte: „Oft liege ich nachts im Bett und muß an einige Sitzungen denken, an denen ich teilgenommen habe, und daran, wie hart und unbarmherzig ich gewesen bin und welche Standpunkte ich vertreten habe. Mir laufen Schauer über den Rücken." Das habe ich beherzigt und versucht, nicht unbarmherzig zu sein.

Bevor Sie zu Columbia *gingen, hatten Sie bereits andere Angebote aus Hollywood. Was waren das für Angebote, und warum haben Sie sie abgelehnt?*

Ich erhielt zwei interessante Angebote. 1978 wurde mir von *Paramount* der Posten des *head of production* angetragen, 1985 der des *co-president* bzw. *co-chairman.* Doch ich wollte diese Jobs nicht. Die Umstände, die mich dazu bewegt haben, das Angebot von *Columbia* zu akzeptieren, waren damals noch nicht gegeben.

Was war denn eigentlich Ihre unangenehmste Erfahrung bei Columbia*? Die Auseinandersetzung mit Ray Stark?*

Das war in einer Hinsicht sehr unangenehm. Ich hatte Rays Karriere seit Jahren verfolgt und allerhand über ihn gehört. Doch ich dachte mir: Im Zweifel für den Angeklagten, schließlich mag dieser Mann das Kino offensichtlich sehr – wie ich. Doch dann wurde mir immer klarer, daß sein eigentliches Interesse gar nicht den Filmen galt, sondern den Machtkämpfen. Es machte ihm Spaß, die Muskeln spielen zu lassen, und er dachte nur daran, welches Image er in Hollywood hatte. Dadurch verlor ich allen Respekt vor ihm, und so etwas mag ich nicht. Ich brauche den Respekt vor Menschen, das ist mein Naturell. Wenn Sie so wollen, brauche ich meine Helden und kann es nicht vertragen, wenn sie mich enttäuschen.

. . . *Forsyths* LOCAL HERO *mit Burt Lancaster und Peter Riegert* . . .

. . . *Pat O'Connors* CAL *mit Helen Mirren* . . .

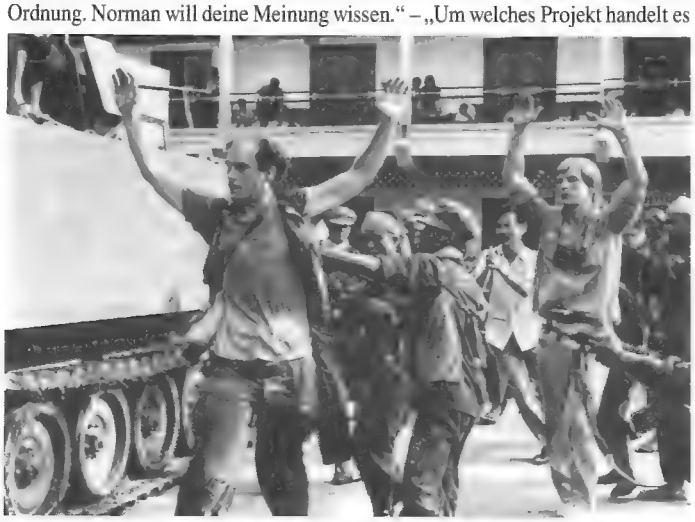
. . . *Alan Parkers* MIDNIGHT EXPRESS . . .

Gibt es irgendwelche Filme, die während Ihrer Columbia-*Zeit in England entstanden sind und die sie gern produziert hätten?* A WORLD APART *z.B., das Regiedebüt von Chris Menges, der die beiden Joffé-Filme fotografiert hatte?*

Ich habe A WORLD APART bereits als Produzent abgelehnt, weil ich zur gleichen Zeit noch an der Entwicklung von DRY WHITE SEASON beteiligt war. Das war also unmöglich. Ein Film, den ich dann später auf jeden Fall hätte machen sollen, war A FISH CALLED WANDA. Der einzige Grund, daß ich es nicht gemacht habe, ist der pathetischste, den man sich vorstellen kann, und deshalb völlig untypisch für mich: John Cleese war kein enger Freund von mir, aber ich kannte ihn sehr gut. Ich mochte ihn sehr. Er tat etwas, was im nachhinein aus seiner Sicht wahrscheinlich das einzig Vernünftige war: Er bestand darauf, daß ich mit dem Mann spreche, der ihn damals repräsentierte. Ein gewisser Michael Schan ... *(Michael Schanberg, der in den Credits als Produzent von* A FISH CALLED WANDA *geführt wird; Anmerk.)* Ich habe ihn nie getroffen, aber er verhielt sich sehr schäbig gegenüber einem engen Mitarbeiter von mir. Dieser Michael war ausgesprochen unverschämt. Ich war sehr enttäuscht, daß a) mein Freund John Cleese nicht direkt mit mir sprechen wollte und b) sich dieser Michael so unmöglich verhielt. Also entwickelte ich eine ablehnende Haltung – nicht gegenüber John, sondern diesem Typen. Das war sehr pathetisch von mir, es war falsch, und es war nicht das, wofür man bezahlt wird. Anstatt John und sein Projekt mit offenen Armen zu empfangen, habe ich es nicht gemacht. – Ein anderer Film, den ich abgelehnt habe, war der Film, der jetzt *Moonlightning* oder so heißt.

MOONSTRUCK. *Damals war das Projekt, glaube ich, noch* Moonglow *betitelt.*

Richtig. Damals war es weit davon entfernt, ein gutes Drehbuch zu sein. Was passiert ist, ist sehr interessant und ein Musterbeispiel dafür, wie diese Geschichten mit der Zeit immer weiter entstellt und verfälscht werden. Ich kannte Norman Jewison, hatte in seiner Klasse unterrichtet. Er war ein Freund von mir. Bevor ich meinen Posten bei *Columbia* antrat, erhielt ich drei oder vier Anrufe. Darunter war einer von Ridley und einer von Normans Agenten. Was ich Ihnen jetzt erzähle, ist genau das, was sich abgespielt hat: „David, du mußt Norman aus der Klemme helfen." – „Wieso?" – „Norman hat genau das Drehbuch, das ihm vorschwebt, aber er bekommt kein klares Ja oder Nein vom Studio. Auch ein eindeutiges Nein wäre in Ordnung. Norman will deine Meinung wissen." – „Um welches Projekt handelt es



. . . THE KILLING FIELDS *von Roland Joffé* . . .

. . . CHARIOTS OF FIRE *(im Grunde auch ein Film* von *Puttnam)* . . .

sich?" – *„The Man Who Could Work Miracles"*. Die Vorlage *(von H. G. Wells; Anmerk.)* kannte und mochte ich sehr. Norman wollte es mit diesem schwarzen Schauspieler verfilmen ... der sein Gesicht so furchtbar verbrannt hat.

Richard Pryor?

Genau. Normans Agent sagte: „Würdest du es im Flugzeug lesen? Gib uns nur so bald wie möglich eine klare Antwort, alles andere ist egal." Das Drehbuch stammte von dem gleichen Autor, der ein Drehbuch geschrieben hatte, das Ray Stark bei Columbia lancieren wollte. Aber das ist eine andere Geschichte. Also: Ich las das Drehbuch zu *The Man Who Could Work Miracles* und fand es schrecklich. Das will schon einiges besagen, denn – wie erwähnt – ich war ja ein großer Bewunderer der Vorlage. Ich kam zu Hause an und griff sofort zum Telefon. Zunächst rief ich Ray Stark an – sein Projekt war eine Fortsetzung von FUNNY LADY!

„Sweet Libby"?

Ja, über Libby Holman. Ein *backstage*-Film, der besser 1929 gedreht worden wäre. Es war ein furchtbares Drehbuch. Ich sagte: „Vielen Dank, Ray, aber das ist ein Film, der fünfzig Jahre zu spät kommt. Nichts für mich." Ray tat ziemlich gelassen: „Okay, alles klar. Danke." Dann rief ich Norman an: „Norman, ich habe dein Drehbuch gelesen. Ich finde es entsetzlich." Da fing Norman an zu brüllen: Was ich mir einbilden würde! Ich wäre keine fünf Minuten auf meinem Posten und würde mir schon anmaßen, ein Drehbuch nach flüchtiger Lektüre abzulehnen. Wie ich denn so schnell die Qualität eines Drehbuchs beurteilen könnte? Ich erwiderte: „Moment mal, Norman. Dein Agent hat mich gebeten, eine schnelle Entscheidung zu treffen, weil noch andere Studios daran interessiert sind. Ich habe es so verstanden, als würde ich dir einen Gefallen tun. Ladd oder irgendjemand soll Interesse angemeldet haben. Doch Norman hörte nicht auf, rumzuschreien: „Glaub ja nicht, daß ich jemals wieder mit dir arbeiten werde! Für mich ist der Vertrag mit dem Studio beendet!" Ich brauche Ihnen nicht zu sagen, daß es nach diesem Gespräch natürlich kein weiteres Projekt mit Norman mehr geben konnte. Richard Pryor sagte mir später, daß ihm das Drehbuch auch nicht gefallen hatte. Der Film wurde nie gedreht, also kann ich mit meiner Einschätzung so falsch nicht gelegen haben. Doch es gab ja noch dieses *Moonglow*-Drehbuch, das weder besonders gut

. . . MEETING VENUS, *inszeniert von István Szábo*

noch besonders schlecht war. Da Norman nicht mehr mit dem Studio arbeiten wollte, rief sein Agent am nächsten Tag an und forderte das Drehbuch zurück. Ich sagte: „Okay, wenn er es bei uns nicht machen will, kann er es mitnehmen und jemand anderem anbieten." Also nahmen sie es mit, und irgendjemand hat es dann überarbeitet.

John Patrick Shanley.

Kann schon sein, aber soweit es mich betraf, hatte ich das Gefühl, Norman einen Gefallen getan zu haben. Dann drehte er den Film und konnte einen großen Erfolg verbuchen. Ich mag Norman noch immer – er ist nur manchmal sehr irrational, aber kein übler Charakter. Doch später behauptete er, ich hätte das Projekt abgelehnt. Das ist einfach nicht wahr. Norman wollte nicht mehr mit dem Studio arbeiten wegen der anderen Sache. Das ist die wahre Geschichte, und sie läßt auch mich nicht gerade wie einen Helden erscheinen. Doch dann lese ich all diese anderen Versionen, die absolut nichts mit der Wahrheit zu tun haben. Niemand erwähnt *The Man Who Could Work Miracles*, niemand erwähnt, daß dieser Film nie zustande kam. Niemand schreibt, daß Norman mir erzählt hat, andere Studios seien interessiert. Nichts von alledem. Leider wird in der Filmindustrie unheimlich viel Mist verbreitet, Sie würden nicht für möglich halten, wieviel Mist.
Ich habe jedoch a) ein gutes Gedächtnis und schreibe b) alles auf. Ich gehe sehr methodisch vor. Also, wenn ich mein Buch über diese Zeit schreibe, wird es nicht auf irgendwelchen Spekulationen beruhen, sondern hieb- und stichfest sein. Ich habe tatsächlich vor, ein Buch zu schreiben, das nur aus Briefen besteht.

Stimmt es denn, daß MEETING VENUS *schon bei* Columbia *entwickelt wurde?*

Nur die Anfänge des Projektes liegen in meiner *Columbia*-Zeit. Das erste Gespräch mit István Szábo fand im Mai 1987 statt, und im September des gleichen Jahres habe ich *Columbia* verlassen. Die Verträge für das Treatment waren schon abgeschlossen, es handelte sich dabei um die vergleichsweise geringe Summe von 7500 Dollar. Dieses Geld habe ich *Columbia* zurückgezahlt und das Projekt dann – zusammen mit drei anderen – mit nach England genommen.

War es schwierig, den Film zu realisieren?

Es ist immer schwierig. MEETING VENUS war nicht schwieriger als andere Filme, in mancher Hinsicht sogar ein bißchen einfacher. Viele meiner Probleme lösten sich in Luft auf, nachdem István Glenn Close für die Hauptrolle gewonnen hatte.

Ich nehme an, daß es Ihnen danach leichter fiel, das Budget durch Vorverkäufe des Films zusammenzubringen. Ist diese Art der Finanzierung nicht eine relativ neue Erscheinung?

Nein, das ist ein Konzept, das es schon seit Mitte der Siebziger gibt.

Aber in den letzten Jahren ist es immer wichtiger geworden.

Das ist richtig.

Hat das die Art, wie Projekte zusammengestellt werden, nicht verändert? Ist es nicht deshalb so wichtig, eine Schauspielerin wie Glenn Close zu verpflichten, weil sie weltweit bekannt ist, und die Verleiher somit eher bereit sind, für einen Film, der noch nicht fertig ist, Geld auszugeben?

Das System der Vorverkäufe ist aber nicht unbedingt wichtiger, sondern eher viel ausgeklügelter geworden. Einige französische Produzenten haben das schon in den frühen Siebzigern praktiziert, in England begann das erst einige Jahre später.

Ist es denn generell eher schwieriger oder leichter geworden, Filme zu produzieren?

Da fragen Sie den falschen Mann. Als ich 1968 anfing, waren die Amerikaner gerade dabei, sich aus England zurückzuziehen und hinterließen eine Art Wüste *(der Anteil amerikanischen Kapitals am englischen Produktionsvolumen soll in den Jahren 1966 bis 1969 zwischen 50 – 85 % gelegen haben; Anmerk.)* Ich habe die goldenen Zeiten nie erlebt. 1964–1967 müssen fantastische Zeiten gewesen sein. Der Anfang war für mich sehr schwierig, so daß ich schon gleich daran gewöhnt wurde, Filme aus vielen verschiedenen Geldquellen zu finanzieren: Plattenfirmen, Verleiher. Es war keine Seltenheit, wenn ich vier oder fünf verschiedene Investoren hatte. Dann, 1976 oder 1977, habe ich einen Vertrag mit *Warner Bros.* abgeschlossen, der ihnen ein Vorzugsrecht einräumte. Das erleichterte meine Arbeit, weil *Warner Bros.* die *overhead*-Kosten übernahm, und es gewährleistete eine gewisse Kontinuität. Leider mochten *Warners* meine Filme nicht, sie lehnten CHARIOTS OF FIRE oder auch THE KILLING FIELDS ab. *(Tatsächlich landete* CHARIOTS OF FIRE *über* The Ladd Company, *deren Filme* Warners *verlieh, dann doch bei* Warners. *Bei* THE KILLING FIELDS *zahlte* Warners *vorab für die Verleihrechte in den USA 4 Mio. Dollar und weitere 4.75 Mio. für den – mit Ausnahme weniger Länder – Rest der Welt. Das waren mehr als drei Viertel des gesamten Budgets. Anmerk.)*

Meiner Ansicht nach war es schon immer schwierig, Filmprojekte auf die Beine zu stellen, und vielleicht hat es sich sogar noch verschlimmert. Da viele meiner Filme jedoch relativ erfolgreich waren, bin ich gewissermaßen in einer privilegierten Position. Zum Glück. Die Arbeit ist für mich überdurchschnittlich einfacher geworden. Also kann ich nicht beurteilen, wie schwierig es heutzutage wirklich ist.

MEETING VENUS *haben sie in den Budapester Mafilm-Studios gedreht, die von Alexander Korda gegründet wurden. In gewisser Weise waren Sie für das britische Kino der Siebziger und Achtziger, was Korda in den Dreißigern und Vierzigern war.*

Na ja, 1983 vielleicht *(dem Jahr, als u.a. die Puttnam-Produktionen* LOCAL HERO *und* ANOTHER COUNTRY *anliefen und* THE KILLING FIELDS *gedreht wurde; Anmerk.)*. Korda hat die Studios sehr früh gebaut, ich glaube 1923 *(noch früher: 1917 fing Korda mit dem Aufbau der damaligen „Corvin-Film" an; Anmerk.)*.

MEETING VENUS *wurde von Jim Clark geschnitten, mit dem Sie schon in den Siebzigern zusammengearbeitet haben und den sie als* senior production editor *zur Columbia geholt haben.*

Ja. Er ist ein großartiger Mann. Von allen Menschen, denen ich in meinem Leben begegnet bin, verfügt er über das umfangreichste Wissen über das Kino. Unglaublich. Doch nicht nur seine Kenntnisse und seine Liebe zum Kino sind einmalig – er hat auch ein extrem gutes Gedächtnis. Und er ist die größte *non-bullshit-person*, die ich kenne. Wenn ihm etwas nicht gefällt, sagt er es frei heraus. Das finde ich sehr erfrischend. Er ist sehr kultiviert, sehr würdevoll. Ich mag ihn sehr.

Wie wichtig ist es, einen Menschen Ihres Vertrauens am Ende der Produktion eines Films zu wissen?

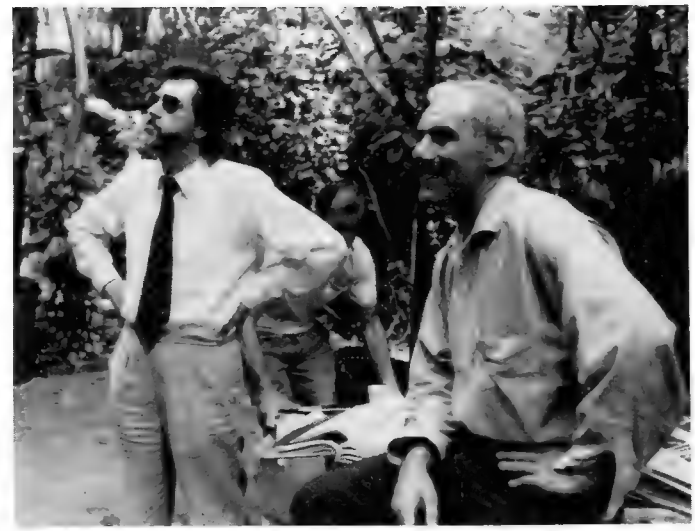
Überaus wichtig! Ich habe die Erfahrung gemacht, daß ein Cutter zum Sprachrohr des Regisseurs werden kann. Das macht einem Produzenten das Leben sehr schwer. Mit jemandem im Schneideraum zu sitzen, der keine eigene Meinung hat, sondern nur Erfüllungsgehilfe des Regisseurs ist und sich völlig devot verhält, weil er sich für dessen nächsten Film andienen will – das ist furchtbar. Wenn Sie in einer Diskussion ein gutes – rationales – Argument vorbringen, und der Cutter ist ein Individuum mit einer eigenen Meinung, kann das sehr hilfreich sein. Wenn der Cutter sagt: „Ich glaube, Puttnam hat recht", kann das sehr großen Einfluß auf den Regisseur haben. Wenn zwei Leute unabhängig voneinander zu der gleichen Auffassung gekommen sind, ist der Regisseur gezwungen, seinen eigenen Standpunkt noch einmal zu überdenken.

Apropos Standpunkt überdenken: Als Sie bei Columbia *waren, haben Sie sich entschieden für niedrigere Gagen und höhere Gewinnbeteiligungen ausgesprochen. Halten Sie das heute, nachdem ein Film wie* COMING TO AMERICA *trotz eines US-Einspiels von über 100 Mio. Dollar aufgrund der hohen Gewinnbeteiligungen noch immer in den roten Zahlen stecken soll, noch für ein probates Mittel zur Kostensenkung?*

Beteiligungen an den Einnahmen, die der Höhe des Einspiels angepaßt werden, sind ein sehr taugliches Mittel, das Budget eines Films in Grenzen zu halten. Doch Netto-Gewinne, so wie die Studios sie definieren, existieren ja gar im Grunde nicht. Sie sind nur eine arithmetische Gleichung, bei der Sie vielleicht irgendwann mal Prozente aus den Einnahmen erhalten können. Es gibt aber andere Möglichkeiten. Man darf natürlich nicht soweit gehen, die Schauspieler vom ersten Dollar des *box office* an zu beteiligen. Das ist viel zu riskant. Doch es gibt ein weites Feld zwischen der Beteiligung an den Netto-Gewinnen und der Beteiligung an den Gesamteinnahmen, und es kommt nur darauf an, die richtige Mitte zu finden.
Die Idee, die dahintersteckt, ist völlig richtig. Denn wir müssen einfach davon wegkommen, daß Schauspieler und Regisseure ihre dicken Gagen einstreichen und sich dann keinen Deut mehr um die Erfolgsaussichten ihres Films kümmern müssen. Diese Nach-mir-die-Sintflut-Haltung ist desaströs. Und sie ist absolut selbstzerstörerisch, denn das Studio ist ja der potentielle Finanzier des nächsten Films. Das bleue ich meinen Kollegen schon seit Jahren ein: Man schadet sich selbst, wenn man das System herunterwirtschaftet. Nur wenn man sich zur Ruhe setzen will, ist das die richtige Strategie. Aber wer will das schon?

Sie haben vor Jahren einmal gesagt, daß Sie Produzent von Opern und Ballettinszenierungen geworden wären, wenn es das Kino nicht gäbe.

Die Oper fasziniert mich ungemein – über die Jahre immer stärker. Bei der Oper ist das Risiko, etwas falsch zu machen, sehr groß. Man hängt voll und ganz ab von den Stimmen der Sänger, den Sets, der *mise en scène* – all das muß funktionieren, man muß großes Vertrauen haben in die Ausgangsidee und die Musik. Es reizt mich, in einem Medium mit einem so engen Bewegungsspielraum zu arbeiten. Der zweite Grund: Ich mag, daß die Oper *larger than life* ist. Wir benutzen den Begriff *operatic (tatsächlich eines von Puttnams Lieblingswörtern; Anmerk.)* für Dinge, die überlebensgroß sind. Ich finde es sehr aufregend, daß die Themen, die



***Mit Fernando Ghia im Dschungel für* MISSION**

Gefühle eine ganz andere Dimension haben als im wirklichen Leben. Drittens: Mein Held – der einzige, der mich nie enttäuscht hat – ist Diaghilew. Er hat in der Oper angefangen und ist dann zum Ballett gewechselt. Er war auch ein großer Kunstexperte. Ich kann sehr gut verstehen, wie jemand, der eine große Leidenschaft für Design und Kunst, für Musik und Stimmen und für die Bewegungen des Körpers hat, in einem Medium wie der Oper oder dem Ballett völlig aufgeht und zeigen will, daß er den Herausforderungen des Mediums gewachsen ist.

Und wie das Kino ist auch die Oper eine collaborative art.

Ja, aber was ungeheuer nervenaufreibend für mich wäre, ist die dauernde Unsicherheit. Ich weiß, daß MEETING VENUS heute abend genau 119 Minuten laufen wird, daß niemand seine Dialogsätze vergißt und Glenn perfekt singen wird. Ob sie eine Erkältung hat oder nicht, spielt keine Rolle. Ich weiß nicht, wie mein persönlicher Stoffwechsel, mein Charakter mit den Unwägbarkeiten der Bühnen-Arbeit klarkommen würde. Ich mag die Sicherheit des Films, wenn er fertig ist.

Lars-Olav Beier führte das Interview am 21. 9. 91 in Köln.

RAISING ARIZONA, BARTON FINK, BLOOD SIMPLE: *Die Kinowelt der Coen-Brüder (links Ethan) schafft neue Vor-Bilder.*

Die Unzertrennlichen

Joel und Ethan Coen, die Sieger von Cannes, über ihre Arbeit und ihre Kooperation

Im amerikanischen Kino der neunziger Jahre gehören die Coen-Brüder Joel (36) & Ethan (33) zur unabhängigen Außenseiterszene, gelten ihre Arbeiten neben denen von David Lynch zu den formal interessantesten. Mit drei Hauptpreisen wurde in Cannes im Mai ihr vierter Spielfilm, BARTON FINK, geradezu demonstrativ geehrt. Nach BLOOD SIMPLE (1985), RAISING ARIZONA (1987) und MILLER'S CROSSING, dem Gangsterfilm-Pastiche aus den 40ern, entwirft auch BARTON FINK eine klaustrophobische Geschichte um einen Drehbuchschreiber im Hollywood von 1941, dem in Gestalt eines Nachbarn die Realität des Wahnsinns beziehungsweise der Wahnsinn des realen Lebens begegnet. Über ihre Arbeitsvoraussetzungen gaben die Coen-Brüder in Cannes Auskunft, und zwar so gleichberechtigt, Satz für Satz sich ergänzend, daß sie nur als gemeinsame Person zitiert werden können.

steadycam: *Nach Ihrem Erfolg mit* MILLER'S CROSSING *sahen Kritiker in Amerika Sie schon als Teil des Hollywood-Establishments. Ist* BARTON FINK *ein Mainstream-Produkt?*

Coen: Nein, wir erwarten wirklich nicht, eine Zugnummer in den BATMAN-Auditorien zu sein. Wir machen, um ehrlich zu sein, unsere Filme für ein Publikum und nicht für uns selbst. Wir wollen, daß sie gesehen werden. Aber sie deswegen so zu drehen, daß der Zuschaueranteil größtmögliche Ausmaße erreicht – nein, das ist nicht interessant für uns.

Welchen Stellenwert haben für Sie Begriffe wie Emotion und Realität? In Ihren artistisch hochdefinierten Filmen hat man oft das Gefühl, Sie spielten mit dem Zuschauer und seinen Erwartungen?

Es geht beim Kino immer darum, die Aufmerksamkeit des Zuschauers nicht zu verlieren, die Story interessant zu halten, und wir versuchen das, indem wir die Zuschauererwartung beständig in der Schwebe zu halten versuchen, indem wir das, was man erwartet, gerade nicht eintreten lassen. MILLER'S CROSSING als Genrefilm hat den Zuschauererwartungen allerdings viel mehr entsprochen. Diese Art von Filmen lebt auch von Bestätigungen.

BARTON FINK *scheint aus zwei Welten zusammengesetzt, der hellen Glamourwelt des Studios und der düsteren Zimmerflucht des Hotels.*

Wir haben eine ganze Weile am Konzept gearbeitet, bevor wir anfingen zu schreiben. Es lief darauf hinaus, daß wir die Nachtwelt Bartons mit ihren alptraumhaften Ereignissen mit einer Tagwelt, der des Studios, konfrontieren wollten. Und das war der Grund, warum wir Hollywood als Kulisse ausgesucht haben. Wir hatten keineswegs das Bedürfnis, einen Kommentar über das Hollywood dieser Periode abzugeben. Wir wollten nur diesen überscharfen Entwurf einer Tageswelt, und dafür ist Hollywood ideal, weil es ähnlich fremdartig, surreal und aus den Fugen geraten ist wie die Welt, die Barton in seinem Hotelzimmer umgibt.

Ihre ersten Filme wirkten wie Entwürfe ihres jeweiligen Genres, aufs nackte Schema reduziert, ohne viel Fleisch. Auch BARTON FINK *hat diese entleerte Szenerie.*

Wir drehten noch eine ganze Menge mehr. Darunter besonders viele Szenen, die das Studio zeigten, beispielsweise wie Barton über das Gelände geht, wie er die Schreiber bei der Arbeit beobachtet, Szenen, die das Studio viel belebter zeigen. Wir entschlossen uns dann, das Material nicht zu verwenden, weil es uns wegbrachte von dem, was wir wollten. In unserer Vorstellung sollte alles in völliger Isolation ablaufen, konzentriert auf Barton und die paar anderen Charaktere.

Wie sind Ihre eigenen Erfahrungen mit Hollywood-Produzenten?

Bartons Erfahrungen im Umgang mit einem großen Studio sind völlig konträr zu unseren Erfahrungen. Wir haben ein sehr gutes Verhältnis zu unserer Produktionsfirma, mit der wir auch schon die vorigen Filme produziert haben. Es ist eine kleine Firma in Washington DC, Circle Films. Das sind Leute, die wir über Jahre kennen, Freunde. Sie finanzieren die Filme und suchen dann Partner für die Distribution. So läuft es bei uns.

Sie haben völlige künstlerische Handlungsfreiheit im Rahmen des Budgets?

Ja, absolut.

War das Budget höher als bei MILLER'S CROSSING?

Es war viel niedriger. Was den Film definiert, sind die expressiven Schauplätze, bei einem kleinen Set. Dafür brauchten wir nicht so viel Geld. Das ist auch einer der Gründe, warum wir außerhalb des Hollywood-Mainstreams bestehen können, wir brauchen nicht annähernd die Summen, die durchschnittliche kommerzielle Hollywoodfilme kosten.

Für Schriftsteller ist Hollywood ein schlechter Ort, zeigt Ihr Film. Nicht nur für einen Barton Fink. Sie zitieren auch das Schicksal Faulkners.

Die Charaktere, die wir zeigen, diese Exzentriker, den Studioboß, den Produzenten und vor allem die Autoren, das sind weitgehend Klischees. Es ist ein Klischee, daß Hollywood Schriftsteller in der Art ruiniert, wie es bei der Faulkner-ähnlichen Figur suggeriert wird. Es ist ein Klischee, daß anmaßende Studiochefs die Leute andauernd in den Hintern treten, ein Klischee wie die gehetzte Sprechweise des Produzenten oder der Umgang mit Alkohol.

Wie stehen Sie zu David Lynch, sehen Sie eine Verwandtschaft, etwa in der Art, wie er gewisse Einzelheiten in WILD AT HEART *betont?*

David Lynch – ja, wir sahen alle seine Filme. Wir mögen ihn. Die herausgehobene Rolle der Details, das ist allerdings etwas, das immer schon da war in unseren Filmen. Auch das Feuer als visuelle Metapher, wie wir es in BARTON FINK verwenden, in RAISING ARIZONA haben wir so etwas schon einmal versucht.

Nach drei Filmen mit Barry Sonnenfeld an der Kamera haben Sie jetzt mit Roger Deakins gearbeitet. Aber Ihr visueller Stil ist unverändert.

Barry macht jetzt seinen eigenen Film, THE ADDAMS FAMILY. Roger Deakins ist jemand, dessen Arbeit wir sehr schätzen. Es ist nicht so, daß wir ihm unseren Stil aufdrängen mußten, eher ist es eine Kombination aus unseren Interessen und denen von Roger. Wir haben eine ziemlich spezifische Bildersprache. Wir erklärten ihm, wie wir es uns vorstellten, und Roger hat dann seinen Teil der Arbeit getan.

Haben Sie schon ein nächstes Projekt?

Wir haben noch keine Idee. Wir sind ja gerade erst mit BARTON FINK fertiggeworden. Vor ein paar Wochen war die Mischung. Was hier beim Festival lief, war noch nicht die Endkopie, Licht- und Farbbestimmungen fehlen noch.

Wieviel geben Sie um die Goldene Palme?

Pardon? Ah, die Palme! Wieviel auch immer man drum gibt, es wird die Jury sicher nichts scheren.

Aber es hat Auswirkungen für den Film.

Sicher, wenn der Film hier etwas gewinnt, würde das günstig für die Auswertung sein. Schließlich haben wir ihn gedreht, damit eine Menge Leute ihn sehen. also, je mehr Aufmerksamkeit er findet, um so glücklicher sind wir.

Wie funktioniert das mit so enger Zusammenarbeit. Man kann doch nicht ständig einer Meinung sein?

Offensichtlich, diese Erfahrung haben wir gemacht, seit wir zusammenarbeiten, macht es die Dinge leichter, vor allem beim Schreiben. Eine Zusammenarbeit, wie wir sie praktizieren, ist nicht gerade üblich, speziell beim Film. Andererseits gibt es viele im Team geschriebene Drehbücher. Viel mehr Schwierigkeiten ergeben sich, wenn zwei Leute das Drehbuch eines Dritten zu inszenieren versuchen. Wenn man so wie wir ein Drehbuch gemeinsam erarbeitet, dann errichtet man dabei zugleich eine reziproke Sehweise. Das ist das Entscheidende. Und bei der Realisierung spiegelt sich das wider. Es ist also kein Mysterium dahinter, wenn es zwischen uns am Set keinerlei Auseinandersetzungen gibt. Es kommt daher, weil wir denselben Anteil haben am Prozeß des Schreibens wie bei der Ideenentwicklung. Wenn wir eine andere Arbeitsmethode hätten, dann müßte auch eine ganz andere Art von Geschichten dabei herauskommen.

Brigitte Desalm sprach mit den Coens am Vorabend ihres Triumphes in Cannes.

Die Schöne und der Bizeps

Über James Camerons Fortsetzung „Terminator 2", die Frauenrollen in seinen Filmen und Linda Hamilton: Harte Frauen weinen nicht

Sarah Connor ist es schlecht ergangen, seitdem wir sie zum letzten Mal gesehen haben. Ihr Wissen ist keine Macht, sondern eine Belastung: sie hat einen Boten der schrecklichen Zukunft gesehen, und sie kennt das genaue Datum der nuklearen Katastrophe. Aber natürlich will ihr keiner glauben, denn es gibt keine Beweise für die Existenz des Terminators, der sie 1984 heimgesucht und den sie in seine Einzelteile zerlegt hatte; das Wissen trieb sie in die Isolation, und es entfremdete sie von ihrem Sohn, den sie in dem Bewußtsein erzog, daß er im Jahre 2029 den Kampf der Menschen gegen die Maschinen leiten würde. In ihrem Versuch, die Zukunft zu ändern, landete sie schließlich in einer psychiatrischen Anstalt, und ihr Sohn stempelte sie als „totale Verliererin" ab.

Der Terminator holt Sarah Connor aus der Anstalt heraus, denn auch diesmal wurden aus der Zukunft zwei Vollstrecker in die Gegenwart zurückgeschickt, um das Schicksal zu verändern. Das Ziel der Bösen ist diesmal aber nicht Sarah, sondern ihr inzwischen zehnjähriger Sohn John (gespielt vom talentierten Edward Furlong). Und der T-800, diese impertinente Zerstörungsmaschine mit dem Gesicht von Arnold Schwarzenegger, ist längst nicht mehr der letzte Schrei aus der Zukunft; sein Gegenspieler, der T-1000, ist (beinahe) unverwundbar, weil er keine zerlegbare Maschine, sondern ein Wesen aus Flüssigmetall ist. Und somit ist Arnold der Underdog!

Das klingt alles recht bekannt, und prompt hieß es, das 100-Mio.-Projekt „T2" sei ein kaum verkapptes Remake des billig produzierten ersten Teils. Kein Vorwurf könnte verfehlter sein. Der TERMINATOR war etwas Neues: ein schneller, origineller Actioner, der mit einer verzwickten Geschichte und einem wahnwitzigen Tempo überrumpelte. Die Geschichte war der Motor des Films. „T2" baut auf der Geschichte auf: er variiert und reflektiert ganz bewußt ihre Bausteine, und er spielt dabei mit den Erwartungen der Zuschauer. Doch was den Film jenseits der Action vorantreibt, sind die Emotionen, die sich aus dem Wissen um die Geschichte ergeben. Das erinnert sofort an die sich ergänzenden Klassiker ALIEN und ALIENS, und schon sind wir bei James Cameron, dem Autor/Regisseur der Filme.

Cameron ist neben Tim Burton der einzige Regisseur aus der Generation nach Spielberg, deren Handschrift bei jedem Film durchscheint, egal wie groß und teuer der Film auch ist. Er macht keine glatten Filme, sondern Filme mit Kanten und Widerhaken. Er erzählt Geschichten darüber, wie der Vorsprung durch Technik den Menschen wieder einholt. In seiner Welt kämpfen die Menschen nicht nur gegen Bösewichter an, sondern auch gegen die Kälte um sie herum, die menschenfeindliche bläulich-metallene Umgebung. Cameron ist sich der Widersprüche seiner Erzählungen so bewußt, daß er sie im Film thematisiert: „T2" ist ein hochtechnisierter Film über die Skepsis gegenüber der Technisierung, ein Film voller Gewalt gegen die Gewalt (schrecklich realistisch: der Alptraum von der nuklearen Katastrophe); er hat einen Terminator, der (laut Befehl des jungen John) nicht töten darf; er hat eine Heldin, die sich hart gibt, um ihre Verletzbarkeit zu kaschieren; und er hat bei aller Ballerei eine Seele. Lauter entgegengesetzte Vektoren reißen den Film ständig in alle Stücke, aber „T2" ist in dieser Hinsicht wie sein Bösewicht: er setzt sich so schnell wieder zusammen wie er explodiert ist.

Cameron erzählt keine neuen Geschichten, und er wird das Kino nie neu erfinden, aber er bringt die Art seiner Stories zu einem Ende. (Er ist der Kubrick des Genre-Kinos.) Er inszeniert mit einer Gradlinigkeit, die ihresgleichen sucht. Wenn ein Film fast 100 Millionen Dollar kostet, sollte sein Reichtum auch zu sehen sein. Cameron zeigt alles, aber er stellt nichts aus. Nicht die Produktionsbedingungen beherrschen ihn, sondern er sie. „T2" hat Spezialeffekte, wie man sie noch nie im Kino gesehen hat, denn der T-1000 kann die Gestalt jedes Wesens seiner Größe annehmen, aber Cameron hat gar keine Zeit, sich lange mit den Verwandlungen aufzuhalten, und so werden die aufregendsten Effekte ganz selbstverständlich. Das trifft nicht nur auf die Spezialeffekte zu, sondern auch auf die erzählerischen. Wenn die Terminator ihre Jagd per Laster oder Hubschrauber aufnehmen und dabei andere Fahrzeuge rammen, sind die Folgen nur im Hintergrund zu sehen, denn der Blick der Maschinen ist nur auf ihr Ziel fixiert, und deshalb schneidet Cameron auch nicht auf die Nebenfiguren (und das ist einer der Unterschiede zum letzten INDIANA JONES, wo Spielberg ständig mit unnötigen Zwischenschnitten die Gewichtung der Szenen aufhob und ihren Rhythmus zerstörte).

Arnold Schwarzenegger wird nie wieder eine Rolle wie den Terminator bekommen. Das mechanische Element seiner englischen Aussprache hat hier einen logischen Grund, und sein Mangel an Emotionalität ist der Figur auf den Leib geschrieben. Seine zur Mode gewordenen Einzeiler haben Witz und den schwarzen Humor von Cameron. Aber Cameron noch weiter: Der T-800 versucht, etwas über die Menschen und ihre Gefühle zu lernen, und im Gegensatz zu den Filmen, in denen Arnie mehr Persönlichkeit haben sollte (TWINS z.B. oder KINDERGARTEN COP), wirken seine Dialogszenen hier nie bemüht. Mehr noch: man beginnt erstmals etwas für Schwarzenegger zu empfinden. Zur Hälfte des Films fragt er John, warum die Menschen weinen würden. Dessen Erklärung versteht er nicht. Aber am Ende sagt er: „I know now why you cry. But it's something I can never do."

Schwarzenegger lockt das Publikum an, aber ohne Sarah Connor und ihre Darstellerin Linda Hamilton wäre „T2" wahrscheinlich doch nur ein besserer Action-Film. Sarah ist eine Frau ohne Gegenwart, weil sie nur auf die Zukunft hinlebt. Obwohl sie dem Tod schon ins Gesicht geblickt hat, weiß sie, daß der wahre Horror noch bevorsteht. Wenn sie ihren Sohn erstmals wiedersieht, nachdem er sie zusammen mit dem Terminator vor dem T-1000 gerettet hat, umarmt sie ihn, um sich zu vergewissern, ob er unverletzt geblieben ist – und sie tut es weniger aus Liebe zu ihrem Sohn als aus der Sorge um den zukünftigen Rebellionsführer.

Hamilton verleiht dem Film eine andere Dimension, ähnlich wie Sigourney Weaver ALIENS. Ihre Vorgeschichte spiegelt sich in ihrem zwischen Konzentration und Leere schwankenden Blick. Wie Sigourney Weaver ist sie den anderen voraus, aber genau das läßt sie machtlos werden. (Auf Camerons Frauen trifft das gleiche zu wie auf Holly Hunter in BROADCAST NEWS: Als ihr Chef auf ihre neunmalklugen Bemerkungen sarkastisch zurückfragt, ob es nicht schön wäre, wenn man in einem Raum voller Leute stünde und die Gewißheit habe, alles besser zu wissen – und sie ehrlich verzweifelt antwortet: „Nein, es ist schrecklich!") Was sie schon weiß, müssen die anderen erst noch erleben. Ganz auf Kampf ausgerichtet, hat sie ihren Körper auf Vordermann gebracht: Muskeln zeichnen sich überall an dem einst schmächtigen Körper ab, und aus dem eher fülligen Gesicht, das sie 1984 noch hatte und auch später noch in der Fernsehserie *„Die*

Schöne und das Biest" zur Schau trug, ist jetzt ein durchtrainiertes, schlankes, konzentriertes Gesicht geworden. Sie ist unglaublich fit und bewegt sich ganz leicht, beinahe tänzerisch. Zum Schutz vor der unwissenden ignoranten Welt läßt sie ihre Haare vor die Augen fallen oder trägt eine dicke schwarze Sonnenbrille. Die Gegensätze zwischen den Muskeln und den weichen Lippen, zwischen ihrem tödlichen Blick und den langen Haaren, zwischen Härte und Verletzbarkeit, erzählen eine ganz eigene spannende Geschichte.

Sarah Connor ist die unberechenbare Größe des Films, und Cameron spielt auch mit dieser Frage: Wie weit wird Sarah gehen? Wenn sich Sarah aufmacht, um noch einmal zu versuchen, die Zukunft zu ändern, indem sie den schwarzen Wissenschaftler Dyson tötet, ist plötzlich wieder alles möglich. Wie weit wird Cameron gehen?

Wie sieht die Zukunft von Sarah Connor aus? Im Auge des Gesetzes ist sie immerhin eine geflohene Straftäterin ohne Beweise für irgendetwas, das geschehen ist und erst recht ohne Beweise dafür, was geschehen wird. Ich würde gerne wissen, was aus ihr wird. Aber eine weitere Fortsetzung wäre eine schreckliche Vorstellung. Das denkt Cameron selber auch. Während der Dreharbeiten lief er mit einer Mütze herum, auf der stand: *„T3 without me"*.

Milan Pavlović

USA 1991 – Regie & Produktion (a Carolco presentation in Association with Le Studio Canal+ of a Carolco production released through TriStar Pictures): James Cameron; ExP: Gale Anne Hurd & Mario Kassar; CoP: B. J. Rack, Stephanie Austin – Buch: Cameron & William Wisher – K: Adam Greenberg, A.S.C – M: Brad Fiedel – S: Mark Golblatt, A.C.E., Conrad Buff, Richard A. Harris – T (Dolby): Gary Rydstroem, Gloria S. Borders – Makeup and Terminator Effects: Stan Winston; Industrial Light & Magic Visual Effects Supervisor: Denis Muren – Kostüme: Marlene Stewart – Production Design: Joseph Nemec III – Castings: Mali Finn

D: Arnold Schwarzenegger (T-800), Linda Hamilton (Sarah Connor), Edward Furlong (John Connor); Robert Patrick (T-1000); Joe Morton, Earl Boen, S. Epatha Merkerson, Jenette Goldstein

L: 137 Minuten – F: 35mm (auch 70mm)/1:1,85/Farbe (CFI color/Kopien von Technicolor) – UA: 3.7.1991, USA (erstes Wochenende: 31,7 Mio. Dollar in 2274 Kinos); DEa: 24.10.91 – Budget: 4 Mio. Dollar – Einnahmen (bisher): 200 Mio. Dollar – Verleih: Columbia TriStar

Robert Patrick ist der glatte T-1000.

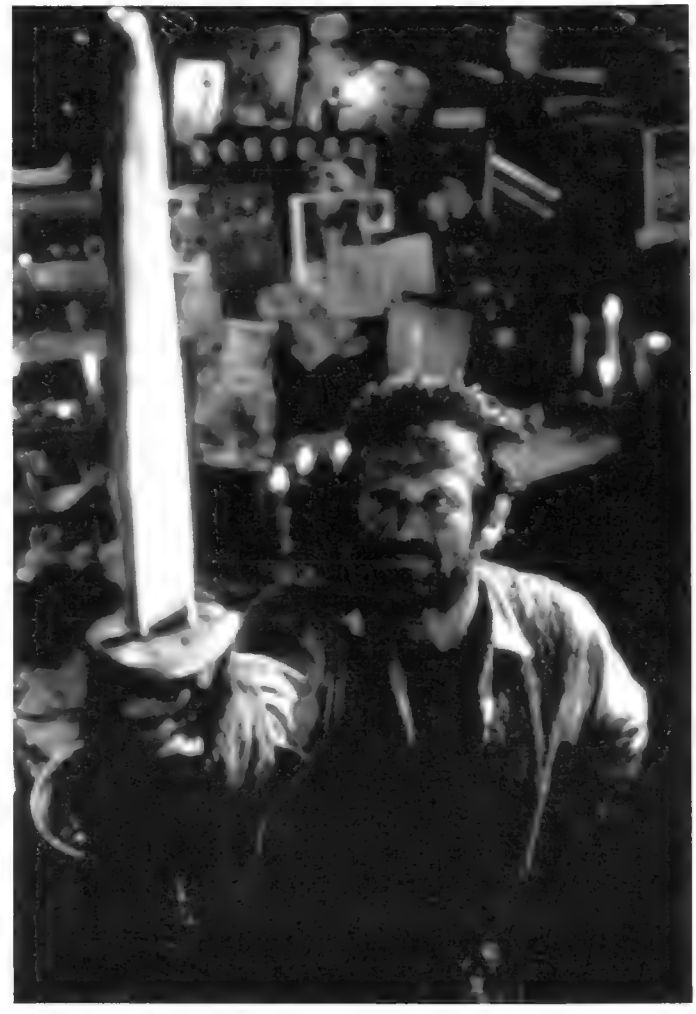
Schwarzie mit James Cameron am Set von TERMINATOR 2

The Fisher King

„Was wäre König Artus denn ohne Lady Ginevra?"
„Ich schätze, glücklich verheiratet."

Dunkel und geheimnisvoll schimmert der Zauberwald im Mondlicht; ergreifend klingt durch die Nacht die Geschichte vom König der Fischer, dem nur ein Narr die Wunden heilen kann.
Doch der spricht, ist nicht Parcival, sondern Parry, der König des Central Park, und was da wild und glänzend wuchert, ist Robin Williams' abenteuerlich behaarte Brust. Denn Terry Gilliam ist am Zug, und ihm gerät zum Epos, wo anderen nur ein Kammerspiel vorgeschwebte hätte; die Räume gigantische Fluchten, das Leben eine Hölle und göttliche Komödie zugleich.
It's them or us: Jack Lucas ist als night talker so pointiert und hemmungslos wie Eric Bogosian, nur wird er noch besser bezahlt. Freudlos und leer führt Jeff Bridges den DJ ein, bis Lucas seine Arroganz bar begleichen muß – als er zum Kampf gegen „die allmächtigen Yuppies" aufruft, nimmt ihn ein verschüchterter Stammhörer beim Wort und erschießt sieben Menschen in einem gediegenen Club. In dieser Nacht wird auch Parrys Leben genommen, seine Frau ist eine der Toten. So beginnt Parry eine neue Existenz, als Penner auf der Straße, aber auch als Ritter in Wort und Tat: Denn Parry muß den Heiligen Gral suchen, das Reine und Gute – um nicht für immer dem Wahn zu verfallen. Daß sein Weg den des heruntergekommenen Jack kreuzt, ist nur noch eine Frage der Zeit; drei Jahre später setzt die eigentliche Handlung des Films ein.
Also gehen wir ins Kino, um Robin Williams und Jeff Bridges endlich mal zusammen in einem Film zu sehen, und werden dann unversehens von Amanda Plummer, Mercedes Ruehl, Bridges und Williams gemeinsam verführt.
Plummer als unscheinbare Sekretärin, die von Parry aus der Ferne seit langem verehrt wird, und Ruehl, die als etwas ordinäre Videotheksbesitzerin versucht, Jack nach seinem Zusammenbruch aufzufangen, geben THE FISHER KING Temperament und viele reiche, dichte Momente – ihre faszinierende Mischung aus Normalität und Charme läßt Darryl Hannah und ihre Schwestern blaß aussehen.
Auch Tery Gilliam freut sich nämlich an dem „Moment, in dem die Frau 'reinkommt", er kann sich nicht sattsehen an den Gesichtern der vier, die sich finden müssen, um erlöst zu werden – Robin und Amanda vom Schmerz; Jeff von der Schuld; Mercedes von der Einsamkeit. Hier gelingt Gilliam auch sein großer Coup, ein Triumph, wie ihn nur das Kino erringen kann. Er inszeniert ein wundervolles Happy End, das uns wie im Traum entlassen würde – und geht überraschend weiter, zum nächsten Moment, zum nächsten Morgen. Da sehen wir endlich, daß sich nichts geändert hat und erschrecken zu Tode.
Über THE FISHER KING zu schreiben, heißt, sich zusammennehmen – sonst birst man vor Freude! Vor allem darüber, daß Bridges und Williams (wieder einmal) so gut gewählt haben und (noch) besser sind als Jack Baker und Adrian Cronauer; daß Amanda Plummer nicht nur in THE WORLD ACCORDING TO GARP und L.A. LAW als Schönheit des Schattens wirkt; daß Gilliam und der (im doppelten Sinne) phantastische Debütautor Richard La Gravenese ihrer Geschichte so viel Seele und Witz gegeben haben, daß kein noch so aufwendiger Effekt eitel oder wie ein Selbstzweck scheint; daß ihre Symbole und Parabeln (Pinocchio, die Gralssuche, der grausige Reiter ohne Gesicht) nicht so plump funktionieren wie z.B. die Scherben in HOMO FABER; schließlich, daß Robin Williams auf dem Küchentisch Mercedes Ruehl seine Männlichkeit darbietet, damit eine Frau wie sie „nicht vor seinen Augen verschmachten muß".
Fast ist man froh, auch etwas kritisieren zu dürfen: Wenn Jack zum Wiedereinstieg ins Show-Geschäft ausgerechnet eine Comedy-Serie über Obdachlose angeboten wird, paßt das einfach zu gut. Aber andererseits ist das auch ein intelligenter Seitenhieb auf ein sehr zweifelhaftes Medium, und damit stellvertretend für den Charakter dieses Films, in dem keine Figur und keine Situation nur so ist, wie es im ersten Moment aussieht. Amanda Plummer mag als Lydia noch Jungfrau sein, doch sie weiß genau, was sie versäumt, und sie geht staubtrocken damit um; Parry träumt und spinnt, ist aber nicht der Realität enthoben: „Do *we* move the clouds?" fragt Jack, als der einmal sentimental wird. „You crazy? That's the wind", entgegnet Parry, der Ritter, der mit Zwergen und Geistern spricht. *Sathyan Ramesh*

Der rote Ritter lauert auf Parrys Schwächemomente . . .



. . . bis Parry sich ihm schließlich stellt.

Das Geld anderer Leute

The pursuit of happiness

Ein Washingtoner Notarzt, dem zuviel Blut und Dreck am *sonny boy*-Lächeln klebt, macht sich mit seinem Porsche auf gen *sunny california*. Dorthin, wo die Gesichter *clean* sind und bleiben – und man sich mit der kosmetischen Chirurgie auch locker drei Gehaltsklassen höher liften kann. Auf halbem Weg bleibt *Doc Hollywood* jedoch auf der Strecke: Ein kleiner Unfall in einem Kaff in South Carolina wird ihm zum Verhängnis – dort lernt er Amerika kennen und lieben, ein Südstaaten-Idyll, in dem die Traditionen fortleben und der *american dream* stets die alten Werte wiedergebiert.

Zwei Männer reiten für Amerika und die Errettung der Mythen. Auf ihren Stahlrössern kämpfen sie gegen einen übermächtigen Feind, gegen Grundstücksspekulanten und Baulöwen, korrupte Banker und ihre kriminellen Handlanger – das Böse hat auch einen Namen, es sind die Japaner; und das Gute ist vor allen Dingen Image und Historie: *Harley Davidson and the Marlboro Man*.

Ein aufrechter, gutgläubiger Unternehmer verzweifelt an den Mechanismen des freien Marktes, wie sie von *Wall Street*-Technokraten pervertiert worden sind. Die *New England Wire & Cable Company* zu Rhode Island gegen *Larry the Liquidator* aus dem Moloch New York. Larry Garland mag nämlich nur drei Dinge: *dogs, doughnuts and money – other people's money*.

Drei Beispiele von neueren Hollywood-Produktionen die ganz unverblümt und naiv, zum Teil schon propagandistisch die Ur-Werte des *american way of life* beschwören, die Lebensstilblüten der *Americana* preisen und trotzig jene traditionellen Tugenden reklamieren, die im modern-anonymen Großstadt-Treiben scheinbar unterzugehen drohen. Ein Land besinnt sich seiner selbst, eine Unterhaltungsindustrie schaut in den Spiegel und macht ein altes Bild von sich. Wiedergeburt in der Tradition.

Other people's movies

„Neubeginn und zweite Chance, Erlösung und *New Deal*", schreibt Fritz Göttler. „Frank Capra ist tot, doch die Moral, die sein Kino in Bewegung hielt, ist lebendiger denn je".

Und es scheint kein Zufall zu sein, daß die Regisseure, die mit ihren Kino-Märchen an die wundersame Kraft jener Einstellung gemahnen, fast allesamt nicht-Amerikaner sind: Michael Caton-Jones (DOC HOLLYWOOD) ist Brite, Simon Wincer (HARLEY DAVIDSON AND THE MARLBORO MAN) Australier und Norman Jewison (OTHER PEOPLE'S MONEY) Kanadier.

Besonders ihnen scheint die immer größer werdende Kluft zwischen Verfassungsanspruch und -wirklichkeit ins Auge zu stechen, die schon Louis Malle Mitte der 80er Jahre mit GOD'S COUNTRY und ... AND THE PURSUIT OF HAPPINESS dokumentierte.

Eine Beschwörung, die sich allerdings hier ganz in der Fiktion des *american dream* auflöst, ganz dem Geist vertraut, den sie wieder gerufen hat. Und an die Selbstheilungskraft einer *community* glaubt, wie sie das Kino-Universum Capras zur Instanz erhob.

„Die täglichen Wunder, bei Capra waren sie nur eine Frage der Solidarität; von unerschütterlichem Familien- und Gemeinschaftssinn ist sein Werk geprägt. Seine Helden sind die Kinder der Depression, sie verkörpern die große Triebkraft des amerikanischen Traums, jenen aufrechten Individualismus, der sich im Kampf des kleinen Mannes manifestiert, gegen die Intrigen der Geschäftemacher und der Politiker", schreibt Fritz Göttler anläßlich Capras Tod. Was sich wie eine Beschreibung von Gregory Pecks Rolle in OTHER PEOPLE'S MONEY liest.

And justice for all ...

Mit seinen klaren, kantigen Gesichtszügen, dem dicken schwarzen Schnauzer, der seine Kompromißlosigkeit signalisiert, dem mächtigen, wenn auch leicht gebückten Körper, strahlt die graue Eminenz Peck jene angriffslustige gradlinige Würde aus, die für Capras Helden typisch war. Und auch Norman Jewison, eigentlich ein aufrechter Kino-Liberaler, der mehr die plakativen und satirischen Pointen schätzt, schlägt hier beschaulichere Töne an. Er, der von Musikproduktionen herkommt und etliche Musicals inszeniert hat, entfacht in OTHER PEOPLE'S MONEY zu Beginn gleich eine beschwingt-schrille Vaudeville-Show, die sich dann zur *romantic comedy* und zuletzt zum sozialkritischen Exerzierstück entwickelt. Ein Gerichtsdrama in Form einer Aktionärsversammlung, die Konfrontation zweier Welten zwischen Anachronismus und Amoralität, Solidarität und Sentimentalität.

Danny de Vito ist *Larry the Liquidator*. Ein Gnom aus dem Dschungel der Wall Street, der seine Millionen als Terminator ohne Waffen macht. Er lebt davon, daß er anderen das Leben aushaucht – eigentlich kein unamerikanisches Motiv, aber da er Firmen liquidiert, etwas aus dem Pioniergeist geschaffenes, gilt ihm die Mißgunst des Films. Gleich zu Beginn darf de Vito in die Kamera sein Credo sprechen, eine Art Selbstkommentar wie in WAR OF THE ROSES. Haskell Wexler tut danach alles, um die Spielart des Filmes klarzumachen: In furiosen steadycam-Fahrten verfolgt die Kamera Larry beim morgendlichen Empfangs-Ritual quer durch die Büroräume. Immer in Untersicht, die restliche Besetzung aus Zwei-Meter-Menschen rekrutiert. Erst wenn sich OTHER PEOPLE'S MONEY definitiv als Posse etabliert hat, und de Vito/Larry als Giftzwerg, gönnen sich Kamera und Inszenierung eine geschmächlichere Gangart.

Doughnuts & airbags

Mit Kate (Penelope Ann Miller als eine Art *Bringing up Baby*-Hepburn) kommt ein wenig Romantik und Ruhe ins Spiel; und mit der Frau – sie ist die Tochter von Gregory Pecks Kompagnon Bea Sullivan (Piper Laurie) – auch zunehmend Jewisons charakteristische *social relevance*. Als knallharte Anwältin ist ihr die Interessensvertretung von *New England Wire & Cable* zugleich willkommener Anlaß zum Duell mit jemandem, der den Ruf hat, noch härter zu sein als sie. Und Jewison wäre nicht Jewison, würde er Larry nicht neben seinen drei Schwächen auch noch zu einem Vertreter jenes Lasters machen, das in den USA gerade laut und öffentlich verhandelt wurde: *sexual harassement*, sexuelle Belästigung am Arbeitsplatz. Wenn auch die fatale Attraktion der beiden Kontrahenten kaum funktioniert, so sorgen doch jene eindeutig-zweideutigen Szenen bzw. Dialoge für rares Amüsement: Wenn Larry sein bestes Teil vor Kate ins Gebet nehmen muß, oder wenn er vorschlägt, den geschäftlichen Sieg davon abhängig zu machen, wer beim gemeinsamen Beischlaf als zweiter kommt.

Doch jene schrillen *screwball*-Elemente verlieren sich zusehens, und OTHER PEOPLE'S MONEY mündet in ein öffentliches Drama, bei dem die gegensätzlichen Plädoyers von Peck und de Vito vor der Aktionärsversammlung wie zwei alternative Lebensentwürfe für Amerika klingen: Solidarität gegen Spekulation, Kreativität gegen Korruption, *justice for all* kontra Profit für wenige. Da ist Jewison wieder ganz bei sich bzw. Hollywood bei Capra. Und wie bei Capra kommt eben zu guter Letzt auch noch das Wunder: *Airbags*. Luft in Tüten soll das liquidierte Werk herstellen, schlägt Kate Larry als geschäftliches wie privates Versöhnungsangebot vor. *Airbags* für Autos, ein Konzern winke nämlich bereits mit einem Großauftrag, und zwar ein japanischer ...

Dieser Funken Zynismus, mit dem Jewison an diesem finalen Luftschloß zündelt, der unterscheidet ihn allerdings von Capra. *Harald Pauli*

Auch ein Liquidator hat Gefühle.

Was ist mit Bob?

Manchmal arbeitet ein brillanter Anfang gegen den Rest des Films. WHAT ABOUT BOB? beginnt mit einer so wunderbaren Sequenz, daß der Rest gar nicht an das Niveau herankommen kann: Bill Murray macht eine große Szene, weil er seine Wohnung verläßt. Er verabschiedet seinen Fisch, geht zur Tür und wieder zurück, nimmt sich ein Taschentuch, um Gegenstände zu berühren und verdreht die Augen auf die ihm eigene einzigartige Weise. Der Flur wird durch die Fahrt/Zoom-Bewegung der Kamera immer länger und enger und draußen vor der Haustür staubt und stinkt es, daß Bob Wiley (Murray) gleich auf den Boden stürzt. Direkt danach ruft ein verstörter Psychologe einen Kollegen an, den berühmten Dr. Leo Marvin (Richard Dreyfuss) und bittet ihn, einen „harmlosen" Patienten, eben Bob, zu übernehmen. Als Marvin akzeptiert, legt der Kollege auf, Michael Ballhaus' Kamera fährt auf sein Gesicht zu, und er sagt nur: „Frei!"

Was also ist mit Bob? Er ist ein wenig verrückt, aber wahrscheinlich nur deswegen, weil er vereinsamt ist. Im Grunde seines Herzens ist er einer der Gutmütigsten; er nervt, aber nur, weil er Gesellschaft sucht. Das merken bald alle, nur sein Psychologe nicht. Der ist sauer darüber, daß Bob ihm bis in den Urlaub gefolgt ist und mit den übelsten Tricks seine Adresse herausbekommen hat. Leo, immer die Verkörperung der Contenance, rät Bob: „Take a vacation from your problems", aber Bob nimmt das wörtlich – er macht Urlaub bei den Marvins!

Tom Schulmans Drehbuch spielt in der Folge mit der Frage, wer denn nun verrückter ist: Bob, der sich mit der Familie anfreundet und phänomenalen Einfluß auf den kleinen Siggy hat, oder Leo, der überaus eifersüchtig ist und blindwütig nur daran denkt, wie er Bob loswerden kann. Doch obwohl es ein Spiel bleibt, hat Frank Oz' Film die Frage schnell beantwortet, und deshalb erscheint einem der Film ein wenig lang (und arg grün). Höhepunkte sind die Momente, in denen der Film ins comic-hafte oder Absurde gesteigert wird: der Psychiater holt zur Tochter-Therapie Puppen heraus und spielt Woodoo-Kasperle-Therapie; oder er fesselt Murray und hängt Benzinkanister an ihn, doch der versteht das nur als verschärfte Form der Therapie.

Dreyfuss macht noch das beste aus seiner undankbaren Rolle, und natürlich ist er als Maniac am besten; aber die Show gehört Bill Murray. Seine Gags sind nicht mehr ganz so überraschend und revolutionär wie noch in GHOSTBUSTERS, aber trotzdem kann man auch hier erkennen, was Pauline Kael schon früh in ihm sah. *Mp*

Leos Kasperle-Woodoo-Therapie

Wenn der Disney-Film zum Warner Bros.-Cartoon wird: Dreyfuss fesselt Murray

Homicide

Things change for the Untouchables: David Mamet demontiert Ikonen, die er einst geschaffen hat; aufrechte Männer des Gesetzes, die ihre Arbeit ehrenhaft und heldenhaft verrichten. Nur: Elliot Ness ist halt nie der Pistolengurt gerissen, und es verhindert schon so manche Glanzleistung, wenn einem ständig die Waffe runterfällt.

Eigentlich dürfte es Joe Mantegna ziemlich schwerfallen, ganz normal auszusehen – gerade deswegen war er ja auch bei Mamet immer perfekt besetzt, als Spieler, als Mafioso. Aber er ist auch ein hervorragender Darsteller (deshalb *mußte* er als BANDINI untergehen, und deshalb fiel sein Minutenauftritt in WEEDS um so mehr auf), und wenn er sich – wie hier als Bob Gold – die Haare nicht glatt zurückkämmt, sein Jacket keine Nadelstreifen hat und die Schuhe nicht geputzt sind, zahlen sich plötzlich auch die Hängebacken und der Bauch aus.

HOMICIDE: Polizeialltag halbwegs realistisch, aber nicht dröge. Alles balgt sich, *cops and robbers* natürlich, auch Polizei und FBI, vor allem aber Farbige und Juden. Daß es im Moment nicht so sehr (wie sonst im Kino) um Italiener oder Iren geht, belegen derzeitig die tatsächlichen Berichte über Pogrome in Brooklyn – sie geben Mamet auf furchtbare Weise recht.

HOMICIDE beginnt mit einem Auftrag für Gold und seinen Partner Sullivan (künstlich und unsympathisch: William H. Macy), verliert dann aber über viele Schlenker und Nebenfiguren die Richtung – und das absichtlich. Denn genauso beiläufig und zufällig gerät Gold in einen anderen Fall, der ihm prompt übertragen wird: Eine jüdische Ladenbesitzerin ist erschossen worden, ihre überraschend reiche Familie fühlt sich verfolgt, und das Ganze interessiert Gold herzlich wenig.

Erst ein rassistischer Ausrutscher Golds, der so harmlos nicht ist und den die Enkelin der Toten mitbekommt, erinnert ihn an seine eigene jüdische Herkunft. Gerade diese Szene ist so raffiniert und typisch für Mamet inszeniert, daß spätestens hier klar wird, wie sehr es ihm um Golds Erwachen, um den Rassenkrieg im Schmelztiegel Amerika geht. (Der Film tut so, als spiele er in Chicago, aber er wurde aus Kostengründen in Baltimore gedreht.)

Den schäbigen Trick vieler Filmemacher, ein wichtiges Thema vorzugeben und es dann doch nur als Vorwand für viel vergossenes Blut zu benutzen (z.B. in EXTREMETIES), dreht Mamet um: Er inszeniert einen *whodunit*, aber er fragt nicht nach dem Täter. Figuren geben sich bedeutungsvoll, die nichts mit der Geschichte zu tun haben – der Vater, der seine Familie hingerichtet hat und Gold den Ursprung des Bösen erklären will; Golds auffällig herzlicher Partner Sullivan – und andererseits ist viel wichtiger, daß Gold gleich zweimal erläutern muß, er spreche kein Hebräisch.

Auch sonst läuft alles ein wenig anders. Zwar geben sich auch in HOMICIDE die Cops als „fuckin' tough", doch ihnen fehlt der filmreife schmuddelige Glamour, den Nolte, Dreyfuss oder Gibson verströmten; sie wirken adrett und seriös, nicht einmal besonders korrupt.

Und Gold begegnet gleich zwei schönen Frauen, die sich nicht für ihn interessieren – aber er auch nicht für sie! Wenn er dann schließlich mit einer von ihnen einen Kaffee trinkt, ist das gleich die schwächste Szene des ganzen Films: Da sitzen sie sich gegenüber und jammern ob der Tatsache, daß sie nicht in Israel leben, dabei hat doch die brillante Sequenz unmittelbar davor schon alles gesagt: Gold gerät an eine jüdische Organisation, die zum größten Teil aus

Joe Mantegna

älteren Herren besteht und sehr energisch gegen Neonazis vorgeht, mit Waffenschmuggel und Bombenattentaten.
Gegen alle Gewohnheit ist das sehr hell und hart ausgeleuchtet; das Licht nimmt den Personen die Mystik, aber es zeigt auch das Wahrhaftige ihrer Gesichter – es wird klar, daß danach für Gold nichts mehr wie vorher ist.
HOMICIDE entläßt den Zuschauer als Verlierer: So viele Geschehnisse finden keine Auflösung, Zeichen der Hoffnung verwehrt Mamet konsequent, Kreise schließen sich nicht.
Was bleibt, sind Eindrücke aus einem Film, in dem keine Figur je gelacht hätte, in dem die Menschen letztlich verlieren müssen – und die Augen des Joe Mantegna, als sein Blick über Stapel von Flugblättern streift, die alle zum Kampf gegen das jüdische Volk aufrufen. *Sathyan Ramesh*

Frankie & Johnny

FRANKIE & JOHNNY hat eine Melodie, dieser Film singt ein Lied – aber nicht den gleichlautenden Evergreen oder die restlichen Songs (respektive Marvin Hamlischs Musik), die ich längst wieder vergessen habe, keine Hymne auf New York City, wo die beiden aufeinandertreffen, geschweige denn auf ihre gemeinsame ländliche Heimat Pennsylvania, von wo aus auch der Film seinen Lauf nimmt; nein, FRANKIE & JOHNNY singt schlicht das Hohelied der Liebe.
Garry Marshall dreht Ohrwürmer. Bereits vor seinem Megabuster PRETTY WOMAN wurde er bei uns in der Schublade „Komödien-Spezialist/Unterhaltungs-Routinier" abgelegt. Sein einfaches, harmonisches Kino polarisiert natürlich, ruft gerne die deutschen Lügendetektoren Hollywoods auf den Plan. Und versichert einem andererseits – beim Blick ins Archiv – der alten Freunde: „... *der Zuschauer kann aber auch seine Vorbehalte über Bord werfen, sich einlassen auf Story und Personen, kann eintauchen in den Strom der Bilder und hinter jeder Lüge ein Glücksversprechen entdecken. Die zweite Entscheidung ist die richtige*", weiß Seidl zu OVERBOARD. Und Althen, dem bei BEACHES *Rotz und Wasser* kommen, hört immerhin *zwei Mädchen, under the boardwalk, down by the sea.* In PRETTY WOMAN lädt Richard Gere Julia Roberts in „La Traviata" ein und kontert ihren Einwand, sie verstehe kein Italienisch, damit, daß die Musik den Weg in ihre Seele schon auch so finden werde.

Es sind eher kleine Noten, die das große Lied schreiben. Zum Beispiel die Stimmen: Wer Al Pacinos kalten, resignierten Tonfall aus GODFATHER III im Ohr hat, kann sich dasselbe eigentlich nur noch abschneiden, so verblüffend modulationsfähig ist dessen Organ – so warm und emphatisch sprudelt hier Pacinos Redefluß.

Oder Michelle Pfeiffers müde, leicht heisere Art zu sprechen – immer in der Schwebe zwischen Würde und Verzweiflung, Witz und Resignation. Und das Wunder geschieht – so klein wie das Schicksal der Protagonisten, mit denen wir lachen und leiden durften. Ein irreales Studiolicht kündigt den neuen Tag an, die Nachbarn ringsum erscheinen am Fenster hintereinandergeschnitten, wie auf einer Drehbühne im Theater, und wenn wir uns nicht ganz getäuscht haben, zwitschern auch die Vögel. *Harald Pauli*

SEHENSWERTE PREMIEREN

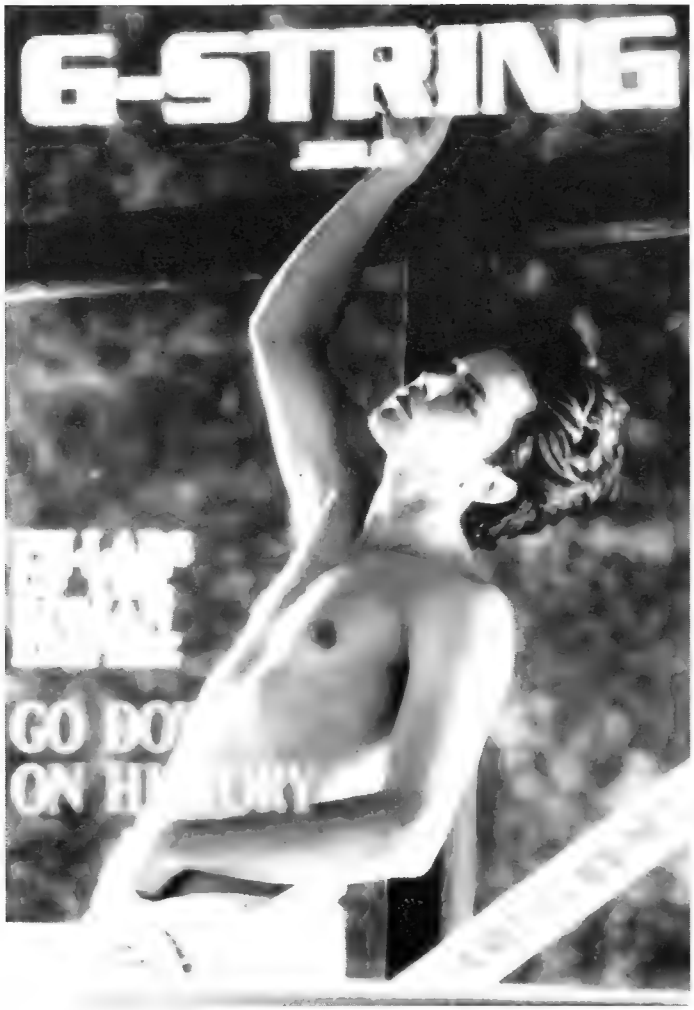
„Terminator 2" von James Cameron; **„Thelma & Louise"** von Ridley Scott; **„My Own Private Idaho"** von Gus van Sant (28.11.); **„König der Fischer"** von Terry Gilliam; **„In den Augen der Welt"** von Eric Rochant (13.2.); **„Lieblingsfeinde"** von Michael Hoffman; **„Barton Fink"** von Joel Coen; **„Frankie & Johnny"** von Garry Marshall (19.12.); **„Das Geld anderer Leute"** von Norman Jewison; **„Homicide"** von David Mamet; **„Jungle Fever"** von Spike Lee; **„Der Taschenträger"** von Daniele Lucchetti (9.1.); **„Iron Maze"** von Hiroaki Yoshida (23.1.); **„Die schöne Querulantin"** von Jacques Rivette (9.1.); **„Die zwei Leben der Veronika"** von Krzysztof Kieslowski; **„Urga"** von Nikita Mikhalkov (12.12.); **„Entscheidung aus Liebe"** von Joel Schumacher; **„Was ist mit Bob?"** von Frank Oz.

Premieren 1991

Michael Althen	Hans Schifferle	Harald Pauli	Claudius Seidl	Brigitte Desalm	Milan Pavlović	
○		○	†		●●	AWAKENINGS *(Zeit des Erwachens)* von Penny Marshall
●●	●●●	●●●		●	●	BACKDRAFT *(Männer, die durchs Feuer gehen)* von Ron Howard
●●	●●●	●●●		●●●●	●●●	BARTON FINK von Joel Coen
	●●[1]	○	†	–	●●[2]	BIS ANS ENDE DER WELT von Wim Wenders
		●●●	●●		–	CITY SLICKERS *(Die Großstadthelden)* von Ron Underwood
●●●	–	–	●	●●●	●●●	CYRANO DE BERGERAC von Jean-Paul Rappeneau
●●●●	●	●●●●	●●●	●●●	●●●●	DANCES WITH WOLVES *(Der mit dem Wolf tanzt)* von Kevin Costner
●●	●●●				○	DEFENSELESS *(Wehrlos)* von Martin Campbell
	●●	●●●			●	DOC HOLLYWOOD von Michael Caton-Jones
	●●●●			●	●●	LA DOUBLE VIE DE VERONIQUE von Krzysztof Kieslowski
●	●●	●●	○	●●		DYING YOUNG *(Entscheidung aus Liebe)* von Joel Schumacher
			!	●●●●	●●●●●	EDWARD SCISSORHANDS *(Edward mit den Scherenhänden)* von Tim Burton
●●	●●	●●●●		●●●	●●●●	THE FISHER KING *(König der Fischer)* von Terry Gilliam
	●●●	●●●●	●●●	●●	●●●	FRANKIE & JOHNNY von Garry Marshall
●●●	●●●	●●●●	●●●●	●●	●●●	GREEN CARD von Peter Weir
●●	●●●	●●●●	○	!	!	THE GRIFTERS von Stephen Frears
●●	●		●●	●	●●	GUILTY BY SUSPICION *(Schuldig bei Verdacht)* von Irwin Winkler
●●●	●●			●●	●	HACHIGATSU NO RAPUSODI *(Rhapsodie im August)* von Akira Kurosawa
●	●●●●	●	●●	●●●	●●●●	HAVANA von Sydney Pollack
●●	○●	●	●●	●	●●	HOME ALONE *(Kevin – Allein zu Haus)* von Chris Columbus
				●●	●●	HOMICIDE von David Mamet
	●●	–	○○	○	†	HOMO FABER von Volker Schlöndorff
	●	●●			●	HOT SHOTS von Jim Abrahams
●		○○	○○		○○	HUDSON HAWK von Michael Lehmann
	●●	●●	†	●●●	●●	I HIRED A CONTRACT KILLER von Aki Kaurismäki
●●		●●●	●●●	●●	●●	JUNGLE FEVER von Spike Lee
●●	●●●	●●●●				K2 von Frank Roddam
	○		!		●	MANTA – DER FILM von Peter Timm
	●		!		○	MANTA MANTA von Wolfgang Büld
●●●●●	●●	●●●●	●●●●	!	!	LE MARI DE LA COIFFEUSE *(Der Mann der Friseuse)* von Patrice Leconte
●		●	○		●●[3]	THE MARRYING MEN *(Die blonde Versuchung)* von Jerry Rees
		○	○	●●	●●	MEETING VENUS *(Der Zauber der Venus)* von István Szábo
○	●●●	●●●	!	●●●●	●●●●	MILLER'S CROSSING von Joel Coen
●●				●●●	●●●	MIRACLE *(Ein geheimnisvoller Sommer)* von Neil Jordan
●	●●	●●●	●	●●	●●	MISERY von Rob Reiner
●●	●●	●●	●●●	○		MORTAL THOUGHTS *(Tödliche Gedanken)* von Alan Rudolph
●●	○●	●●●		●●●●	●●●	MY OWN PRIVATE IDAHO von Gus van Sant
					●●	THE NAKED GUN 2 1/2 von David Zucker
●	●●				●	NARROW MARGIN *(12 Stunden Angst)* von Peter Hyams
●●						NIGHT ON EARTH von Jim Jarmusch
		●●			●●●	OTHER PEOPLE'S MONEY *(Das Geld anderer Leute)* von Norman Jewison
				○○	○○	PIZZA COLONIA von Klaus Emmerich
●●●	○●	●●●●	●●	–	○●	POINT BREAK *(Gefährliche Brandung)* von Kathryn Bigelow
	–			–	○	PROSPERO'S BOOKS *(Prosperos Bücher)* von Peter Greenaway
●		●●●			●●●	PUMP UP THE VOLUME von Allan Moyles
●●●	●●			○	○	REGARDING HENRY von Mike Nichols
●●		–		●●	●●	THE REFLECTING SKIN *(Schrei in der Stille)* von Philip Ridley
●●●●	●●	●●●	●●	●●●●	●●●●	REVERSAL OF FORTUNE *(Die Affäre der Sunny von B.)* von Barbet Schroeder
	●●				○○	ROBIN HOOD von John Irvin
	○	●●	○●	●●	●●[4]	ROBIN HOOD von Kevin Reynolds
●	●●●●	●●	!		●●●	THE ROOKIE von Clint Eastwood
●●●	●●	●●●●		●●●	●●	THE RUSSIA HOUSE *(Das Rußland-Haus)* von Fred Schepisi
●	●	●●	○	○	○○	SCENES FROM A MALL *(Ein ganz normaler Hochzeitstag)* von Paul Mazursky
	●	●●		●		SHATTERED *(Tod im Spiegel)* von Wolfgang Petersen
●●●●	○●	●●●●	●●●●	●●	–	THE SILENCE OF THE LAMBS *(Das Schweigen der Lämmer)* von Jonathan Demme
●	●●	–	–	●	○	SLEEPING WITH THE ENEMY *(Der Feind in meinem Bett)* von Joseph Ruben
●	●●	●●●		●●●	●●●●	SOAPDISH *(Lieblingsfeinde)* von Michael Hoffman
●●●●	●●●	●●●●	●●●	●●●	●●●●	STATE OF GRACE *(Im Vorhof der Hölle)* von Phil Joanou
●●●●	●	●●●	●●●●	●●	●	SWITCH von Blake Edwards
●●	●●●	●●	●●●	–	●●●●	TERMINATOR 2 von James Cameron
●●	○	●●●	●	●●●	●●●●	THELMA & LOUISE von Ridley Scott
●●●	●●●●	●●●	●●		–	THE TWO JAKES *(Die Spur führt zurück)* von Jack Nicholson
	●●	[5]		○	●●	URGA von Nikita Mikhalkov
				●●	●●	WHAT ABOUT BOB? *(Was ist mit Bob?)* von Frank Oz

1) wegen..., 2) trotz Solveig Dommartin; 3) Drehbuch herausragend; 4) besonders nach HCBs Costner-Verriß; 5) wirklich gut geschlafen

Erklärungen:
●●●●● = absolutes Meisterwerk; ●●●● = meisterlich; ●●● = herausragend; ●● = sehenswert; ● = annehmbar; ○● = zwiespältig; – = enttäuschend; ○ = mäßig; ○○ = langweilig; ○○○ = bodenlos; † = hat sich der Bewerter erspart; ! = leider verpaßt



Kino auf der Flucht: MALA NOCHE, MY OWN PRIVATE IDAHO *und (Seite 69)* DRUGSTORE COWBOY.

Die Außenseiterbande

Die Filme von Gus van Sant: Überall ist Idaho ■ Von Brigitte Desalm

Als sei es für ewig, so sind die Straßen des amerikanischen Westens im Kino gefilmt worden. wie Schöpferblicke auf ein letztes grandioses Naturszenarium und die heroische geschichtliche Spur, die der Mensch da hindurch gezogen hat. Wolf-Eckart Bühler, mit dem geistigen Auge auf John Fords Filme, über eine Fahrt durch Arizona und Utah, 1978 in der „Filmkritik": „Im Monument Valley ist die Luft so klar und rein und still gewesen, daß man gedacht hat, durch so eine Luft müsse es unmöglich sein, hindurchzusehen. Nicht mehr von dieser Welt. Noch nicht von dieser Welt. Nachdem man das erfahren hat, hat man zum ersten Mal überhaupt durch eine Luft hindurchgeschaut."

Schöpfungsblicke, sehen, als sei es das erste oder das letzte Mal, das, was die Arbeit und die Lust des Kinozuschauers ausmacht, was immer seltener wird. Aber besser als eine falsche Ursprünglichkeit ist allemal ein anständiger Hyperrealismus. So wie Ridley Scott den Westen filmt, in THELMA & LOUISE, in den Neunzigern, wo eine Fahrt durchs Monument Valley ja auch wie ein déjà-vu-Erlebnis wirkt, wie gelebtes Kino.

Der 39jährige Gus van Sant macht Kino von der Straße, sie ist für ihn fürs erste der Kinoraum par excellence. In seinem Spielfilm-Debüt von 1985, MALA NOCHE, sind die ewig regennassen Straßen von Portland, Oregon, Inbegriff einer unwirtlichen, feindlich undurchdringlichen Umwelt. Und ein kleiner Laden, armselig wie die ganze Gegend, liegt darin wie eine Insel, zu der das Strandgut der Straße hereinschwemmt.

Die Stricher und bums, die Gelegenheitsdiebe und Junkies in MALA NOCHE, im vier Jahre später herausgekommenen DRUGSTORE COWBOY und in MY OWN PRIVATE IDAHO, sie sind Kinder der Straße, sie gehören zu jenem Reich der Aufgegebenen und Verlorenen, von dem van Sant sich seine Kicks holt wie ein Junkie seinen Stoff, und aus dem man sich in seinen Filmen nur um den Preis des Todes (MALA NOCHE und DRUGSTORE COWBOY) oder des Verrats (MY OWN PRIVATE IDAHO) auslösen kann.

Nördlich von Utah liegt Idaho, seine Straßen verlaufen in den Bildern von Eric Alan Edwards und John Campbell in MY OWN PRIVATE IDAHO direkt in den Horizont, der verschwimmt mit dem dramatisch kolorierten Himmel, aber sie sind denkbar unheroisch. So sehr, daß man sie als antagonistisch zur majestätischen Landschaftsfotografie der Western begreift. Es ist ein anderer Blick, der irisiert zwischen den poetischen Zeitraffer-Wolken oben und dem postkartenhaften Kasch unten, wo in der Mitte das Fahrband verläuft, rechts und links säuberlich verteilte Landschaft, schier endlos plattgewalzt oder von karikaturhafter Buckeligkeit.

Eine einsame Straße und Mike (River Phoenix) mit seinem Sack voller Habseligkeiten, so beginnt und so endet MY OWN PRIVATE IDAHO. Mike ist ein „Connaisseur der Straße", hat sie sein Leben lang getestet: „Always know where I am by the way the road looks." Er hantiert mit seiner Stoppuhr, sein Seesack neben einem eingerammten Pfahl am Wegrand fällt um, als er bei zehn ankommt, aus seinem Monolog wird eine Rede an einen daherhoppelnden Präriehasen.

Improvisatorischer Unernst, existenzielle Metaphorik und surreale Komik, das ist alles eines bei van Sant. Die verwegensten Schnittübergänge fallen ihm ein, vom durch die Luft fliegenden, am Boden zerschellenden Haus auf die Großaufnahme von Mikes im Orgasmus aufgelöstem Gesicht. So rücken seine Filme ganz nah an wirre, pulsierende Leben. Die Frische und Neuartigkeit seiner Erzählweise scheint auf den ersten Blick eine Sache dieses unverstellten Blicks zu sein. Bis man die präzisen Brechungswinkel, die Kompositionsmuster entdeckt und dahinter so etwas wie eine Systematik zur Befreiung des Sehens.

In MALA NOCHE mit seiner grobkörnigen Schwarzweißfotografie, den dokumentarischen Elementen und den wilden, unbekümmerten Anschlüssen, steckt van Sants Herkunft vom Experimentalfilm ebenso wie sein erzählerischer Ansatz – das mehr oder weniger bekenntnishafte Interesse, die offene Faszination am antibürgerlichen Milieu. In MALA NOCHE (nach einer Kurzgeschichte des aus Oregon stammenden Walt Curtis) bilden der halb in der Illegalität lebende Clan der zugewanderten Mexikaner und die Schwulen, Künstler und Pennbrüder um den Ich-Erzähler Walt (Tim Streeter), der in dem kleinen Laden in einer der trübseligsten Ecken der Stadt arbeitet, eine Gegenwelt. Deren soziales Pendant rückt nie ins Bild, ist wie wegradiert aus der Welt. Es geht um Walts Leidenschaft für den jungen Roberto, der ihn sich vom Hals hält, ihm stattdessen seinen Freund zuschiebt. Der Gringo, der sich als „Puto" mißachtet fühlt, die Chicanos, die sich in ihrem machistischen Selbstgefühl gekränkt fühlen und ständig vor der Polizei auf der Flucht sind – der äußere Rahmen der Geschichte und die psychologischen Elemente werden rüde weggewischt oder angedeutet, das Zentrum ist ganz ausgefüllt mit Walts Träumen und zwiespältigen Empfindungen von der Absurdität seines Verhaltens, und mit den kindischen Spielen der drei, die mit Walts altem Auto als Spielzeug die Straßen von Oregon unsicher machen.

DRUGSTORE COWBOY, zurückdatiert ins Jahr 1971, spielt im Milieu der Fixer, wiederum in Portland, mit Matt Dillon als Anführer einer kleinen Gang, die Drugstores, hauptsächlich für den Eigenbedarf, ausraubt. Das feindselige Verhältnis zur bürgerlichen Umwelt ist wechselseitig, und wie blöde Narren läßt van Sant manchmal die braven Bürger dastehen, während Dillon und seine „Familie" sie bei ihren inszenierten kleinen Coups an der Nase herumführen. Van Sants lakonisch witzige Dialoge wurden von der deutschen Synchronisation doppelt vergewaltigt. Wenn Dillon sich vorstellt „I'm a junkie, I like drugs, I like the whole lifestile" verfälscht das die ehrpusslige deutsche Fassung (Verleih Arsenal) „Ich bin'n Junkie. Ich steh' auf Dope. Ich fand das Leben korrekt, das ich geführt habe."

William S. Burroughs tritt auf als Hohepriester des Rauschs, mit zerbrechlicher Altmännerstimme spricht er über die Drogenhysterie der Gesellschaft, die Narkotika systematisch dämonisiert, und dann geht er mit Matt Dillon durch die Straßen und vollführt mit seinem Spazierstock kunstvolle Figuren der Erinnerung, zu denen er die Geschichten skandiert, über die Kokser in den Straßen des alten Viertels und von der Zeit, wo er der gute Pater Brown war und soviel Stoff hatte, daß er jedem, der wollte, davon abgeben konnte. Nur eine einzige Brücke zwischen der Gesellschaft und den Outlaws gibt es in DRUGSTORE COWBOY, und das ist ausgerechnet ein Cop.

MY OWN PRIVATE IDAHO spielt unter den Jungen vom Straßenstrich in Portland und handelt wieder ausschließlich vom Leben jenseits des zivilisatorischen Gatters. Da haben Körper ihren Preis, aber die Liebe nicht, während es auf der anderen Seite gerade umgekehrt ist. Portland ist für Gus van Sant der Nabel der Welt, hier hat er, nach einer unsteten Kindheit, die meiste Zeit seines Lebens verbracht, und in Portland besitzt er inzwischen ein großes Haus mit offenen Türen für die Freunde, das zugleich als Produktionsstätte dient. (Informativ hierzu ein Artikel im vorletzten „Premiere".)

An den frühen Fassbinder muß man denken, abzüglich dessen Tyrannengehabe, bei van Sants Methode, Leben und Arbeit symbiotisch zu verquicken und bei der Schauspielerführung die Gruppenalchemie anzuheizen und für sich arbeiten zu lassen. „Part of the way I direct films is that I put things into a state of confusion. I like it when there's chaos on the set and you say ‚Roll it' and no one knows what's supposed to happen."

Die Warhol-Nachfolge, in die er in Amerika wegen seiner Vergangenheit als Maler gerückt wurde, brachte ihm die Regie-Verpflichtung für das Projekt von Universal über Warhols Vita, man wird sehen, was aus dieser ersten Auftragsarbeit für einen Major wird. Offenkundig ist jedenfalls der Bezug auf das große Vorbild Orson Welles: in MALA NOCHE zitiert van Sant CITIZEN KANE in einer nächtlichen Verfolgungsszene; in MY OWN PRIVATE IDAHO variiert er Welles' Falstaff-Version, CHIMES AT MIDNIGHT, das Drama des Verrats einer Freundschaft, zwischen dem gutmütigen, schwachen Genußmenschen Falstaff und Prinz Hal, dem späteren Henry V., das van Sant zugleich als eine „Geschichte von der Straße" begreift. „Ich kannte auch diesen dicken Mann, der Bob hieß, und mich immer an Falstaff erinnerte und der wie verrückt hinter Strichern her war". Diesen Bob Pigeon spielt William Richert. Als Regisseur des 1979 mit der Starbesetzung Walter Huston, Jeff Bridges, Elizabeth Taylor glorios untergegangenen Politthrillers WINTER KILLS ist er selbst eine gestrandete Existenz. Abgerissen, unrasiert, mit wirrem, langem

Haar, wehendem Mantel und dem Pathos eines Schmierenschauspielers, verbreitet er individuelle Tragik und die Aura einer älteren Generation mit gescheiterten Hoffnungen unter seinem kleinen Hofstaat aus Straßenjungen, Strichern und Fixern, halben, übermütigen Kindern, die sich in einem Abrißhaus verbarrikadieren. Eine kalkulierte, bizarre und verzaubernde Vermischung ist das, zwischen den alten Geschichten, wie etwa Falstaffs kleinem Raubüberfall und dem Mummenschanz, mit dem Hal-Scott und Mike ihn dabei übertölpeln, mit dem Stil der Drogen-Subkultur und der lost-boy-Typen, die dem bürgerlichen Geschmack so phantastisch erscheinen mögen wie Shakespeares Narren. Bobs theatralischer Privatsprache hat van Sant eine shakespearesche Diktion gegeben, und auch die Prinz-Hal-Figur, Scott, fällt in Bobs Anwesenheit in diese Rhetorik. Keanu Reeves spielt den Bürgermeisterssohn Scott Favor, der fern vom Zugriff seines Vaters seine Lehrjahre auf der Straße verbringt. Reeves ist dunkelhaarig, souverän und hetero – in jeder Hinsicht das Gegenstück zum blonden Mike, River Phoenix, den die Sehnsucht nach der verlorenen Mutter krank macht, umtreibt und daran hindert, erwachsen zu werden. Scott dagegen steht kurz vor der Volljährigkeit und dem Entschluß, die verrufene Gesellschaft zu verlassen. Dazu muß er erst noch Bob Pidgeon, seinen „psychedelischen Lehrmeister" verleugnen, womit er ihm das Herz bricht: Ein knapper Auftritt, gefilmt im Halbdunkel und wieder inszeniert als halbes Schattenspiel, mit Sätzen, die andere Sätze heraufbeschwören – „Being awaked, I do despise my dream ... I have turned away my former self." Es ist nicht so einfach, diesem schmalen Grad zu folgen, jenseits von banalisierender zeitgenössischer Klassiker-Adaption einerseits und kunstgewerblichem Zitat andererseits, und es zeugt von außerordentlichem Stilgefühl, daß van Sant dies schwebend freie Umspielen von Motiven durchhält.

MALA NOCHE war ein rüder, vielversprechender Anfang. DRUGSTORE COWBOY ein umwerfender Film, der soviele starke Elemente hatte, die Geschichte, die Isoliertheit der beiden Pärchen in ihrer Zeit und Gesellschaft, Matt Dillon, aber auch Kelly Lynch, den Auftritt von Burroughs, die wortlose Szene irgendwo in den Wäldern Oregons, wo Dillon die in seinen blauen Golfsack verpackte Leiche der süßen Heather Graham vergräbt, gestorben an einer Überdosis und weil sie keinen Respekt vor der Macht gewisser Dinge wie einem roten Hut auf einem Bett hatte, daß man nicht genau wußte, wieviel genau man dem Regisseur Gus van Sant zutrauen konnte. Nach MY OWN PRIVATE IDAHO weiß man es: Er hat die Kraft, uns zu überraschen. Er pfeift auf erzählerische Konventionen, lieber bastelt er sich seine eigenen zusammen, wie die Traumbildsequenzen von langsam durch die Luft trudelnden Objekten, die seit DRUGSTORE COWBOY eine Art Erkennungszeichen geworden sind; und das einzige, was man kritisieren könnte, wäre, daß er bei der spielerischen Freiheit, die er sich nimmt, etwas über die Stränge schlägt: Die Szenen mit Udo Kier als deutschem Handlungsreisenden Hans, der Mike und Scott eine Performance mit Tischlampe vorführt, haben einen Beigeschmack von Tunten-Kabarett, da macht sich etwas von der typischen Gespreiztheit des Gay-Klüngels breit. Witzig dagegen ist die Szene, gleichfalls mit dem Charakter einer Einlage, eines wörtlich genommenen coming outs der Coverboys, die sich für Geld verkaufen, im Trick der Standkopierung, die dann zu bewegtem Bild mit sich bewegenden Körpern wird.

Es sind immer Geschichten aus urbanem Geist und Fleisch, und es ist immer die topographische Versuchung, die sie auf Trab bringt, die Lust an Geländebeschreibungen, die aber nie entdeckerisch gemeint sind. Auch wenn Mike und Scott, die beiden amerikanischen street hustlers, auf der Suche nach Mikes Mutter in Rom landen, zwischen den Ragazzi di vita, und anschließend mit dem Taxi in eine ländliche Einöde fahren, zeigt das nur van Sants eigentümliche, lapidare Verwendung von schnell wachsenden Szenerien.

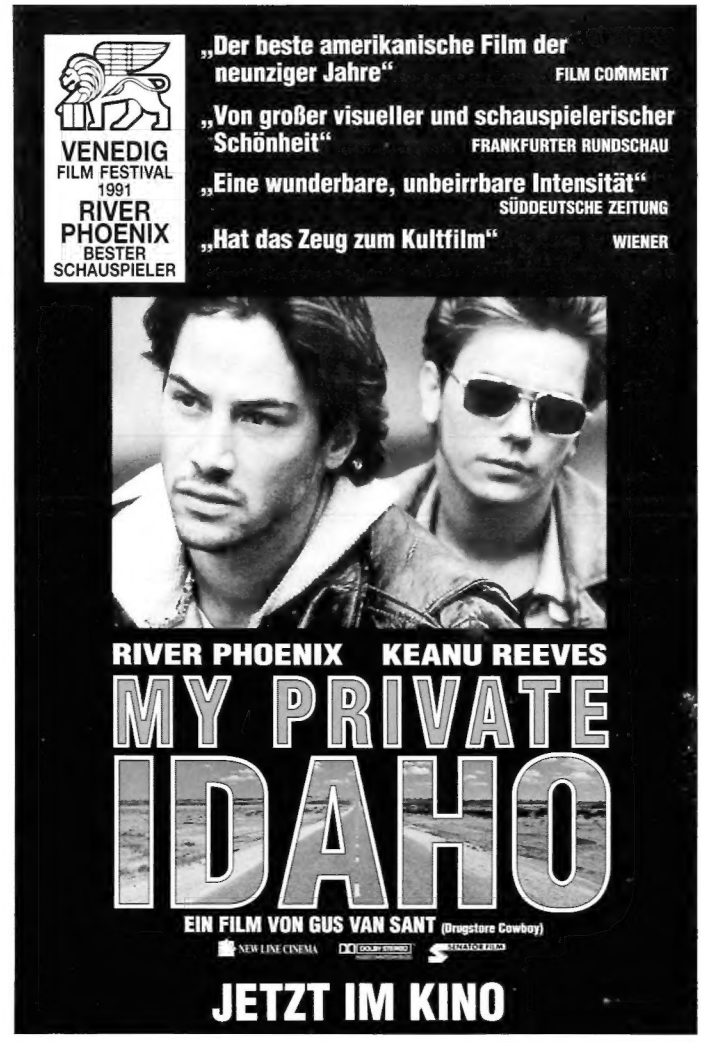
Auf Tempo und Abwechslung scheint er es dabei gar nicht so sehr abgesehen zu haben: viel mehr darauf, den Focus der Erzählung flexibel zu halten, auch die Kamera bricht ständig aus, schwingt sich hoch zur extremen Aufsicht, kippt zur Seite oder hängt sich unter den Gashebel eines Motorrads. Es ist prinzipiell alles möglich in Gus van Sants Erzählungen, er ist ein notorischer Verhinderer des psychologisch antizipierenden Erzählens und ein Freak des jump cut Kinos.
MY OWN PRIVATE IDAHO handelt schließlich auch von der zerschnittenen Wahrnehmung: seine wahre Hauptfigur ist ein Zwischengänger, nicht Herr über sein Wachen und Schlafen, so wenig wie über Bewußtsein und Traum. Mike leidet an Narkolepsie, anfallartig auftretenden und unwiderstehlichen Schlafschüben, hervorgerufen durch äußere Eindrücke, vor allem durch Erinnerung an die Kindheit. Das narrative und das metaphysische Element wie auch das strukturelle fallen bei diesem Motiv zusammen, und van Sant gibt sich gar keine Mühe, dessen überhöhte Bedeutung zu kaschieren. So läßt er Mike nach der ersten Begegnung mit Udo Kier auf einer nächtlichen Straße in Idaho in Schlaf fallen und am nächsten Tag in Portland wiederaufwachen, in den Armen von Scott, der ihn, vor einem Denkmal hockend, wie in einer Pieta hält. Mikes Absencen durchtrennen die Erzählung beständig, ebenso wie die Flashbacks, die ihn überfallen. Daraus ergibt sich eine Struktur der Arythmie, die jedoch nicht abgehakt, dissonant wirkt, sondern etwas Tranceartiges hat und bei der alle Brüche geglättet, alle Sprünge abgefedert wirken wie im Traum auch.

River Phoenix – in ihm konzentrieren sich die Empfindung der Sanftheit und hilflosen Reinheit. Er wirkt ein wenig wie ein proletarischer Myschkin, sein der Epilepsie äußerlich verwandter Defekt hat auch ihn stigmatisiert. Schauspielerisch scheint er kaum etwas zu machen, er fährt sich manchmal durch die Haare, schlägt den Kragen hoch und läßt die Ereignisse durch sich hindurchgehen, als sei er ein Medium. Aus seiner Passivität rückt er heraus am nächtlichen Lagerfeuer auf einem freien Feld, wo er sich Scott anbietet, ihm seine Liebe gesteht, worauf Scott erwidert, daß es zwischen Männern nur Sex gegen Geld, keine Liebe geben könne.

Nach dieser Nacht bringt Scott den schlafenden Mike zum Bruder (James Russo) in den engen Wohnwagen, wo die Kamera so nah an die Gesichter rückt, daß man beim Zusehen kaum mehr Luft bekommt, und nach dem ersten lauten Wort sackt Mike wieder in seine Bewußtlosigkeit. Immer ist es so, wenn ich mit ihm reden will, sagt Russo zu Reeves, und dann erzählt er River Phoenix wieder die Geschichte, wie seine Mutter bei einer Vorstellung von RIO BRAVO ihren Liebhaber erschoß und versucht, ihm diesen Liebhaber als seinen wahren Vater unterzujubeln. „Dick, ich weiß, wer mein Vater ist, Du", sagt River Phoenix nur. „Du weißt zuviel." Und dann sieht man die Erinnerungsbilder in seinem Kopf ablaufen, mit leicht ausgebleichten Farben, die Mike so verzweifelt machen, weil er nicht mehr sehen kann, welche Farbe das Haus seiner Mutter hatte, und man weiß, daß ihm nicht mehr zu helfen sein wird, auch wenn der Film noch längst nicht zu Ende ist.
Die letzten Bilder zeigen Mike wieder auf einer der menschenleeren Straßen von Idaho, flach ausgestreckt, ein Auto hält, zwei Männer steigen aus und nehmen seinen Sack, ziehen ihm die Schuhe aus, wie das im Westen mit den liegengebliebenen Toten immer geschah, und fahren weiter. Ein zweites Auto hält, ein Mann steigt aus und lädt den leblosen Körper in den Wagen. Aus großer Distanz filmt das die Kamera, und so schaut man auch zu, seltsam getröstet, obwohl der Schlaf ihn jetzt vielleicht für immer eingeholt hat, obwohl die Verlorenheit dieses Jungen einen nie stärker anrührte. Aber es ist die Idee, die hier plastisch wird und die van Sant über den hautnahesten Einstellungen, bei aller Impulsivität, Sprunghaftigkeit und Direktheit seiner Szenen immer im Auge behielt. Die Idee der Aufhebung der Schwerkraft, von der das Kino ewig träumt, und der Mike nun, vielleicht, für immer entkommen ist in den Schlaf. Die Idee einer Erzählung, die wie die springenden Lachse gegen den Strom der Konventionen zu schwimmen vermag.

LESERBRIEFE

Sehr geehrter Herr Pavlović,
vor ein paar Tagen habe ich die Ausgabe 19 der „steadycam" erhalten (ungeknickt) (so schön anzusehen, daß Ronnie Biggs, hätte er gewußt, was unser Pony Express da so alles befördert, unverzüglich sein südamerikanisches Exil verlassen hätte) und würde Ihnen gerne ein paar Anmerkungen zukommen lassen. Beiliegende Ich-möchte-mein-Abo-verlängern-Karte wird Ihnen zwar wichtiger sein, aber wer die Detroit Tigers wollte, mußte auch Ty Cobb dazunehmen. Womit wir schon beim ersten Thema wären. (Leserbriefschreiber umkurvt elegant die Frage, warum noch kein Wort über Filme gefallen ist.)
Howard Johnsons BA beträgt „lediglich" 233?? (Hm ... „lediglich" ist vielleicht ein zu megalomanes Adjektiv. Mein Schlagdurchschnitt wäre vermutlich geringer ... aber wer weiß das schon genau?) Das hieße, daß er zwar nicht oft trifft, dafür aber wirkungsvoll. (That's what they call a „power hitter"?) Denn im Moment führt er so ziemlich alle wichtigen Listen an: Homers, Runs, Total Bases, Runs Batted In. Guter Mann, also. Aber ein Johnson macht noch keinen World Champion, und so liegen meine geliebten Pittsburgh Pirates mit Bobby Bonilla und Barry Bonds knapp 13 Siege vor den Mets! In der NL West ist zwar noch nichts entschieden, aber trauen Sie den Braves oder Dodgers etwas zu?
Können ein Haufen Rednecks oder ein Team, das New York City verläßt, um in Los Angeles heimisch zu werden (bei Ihrer Liebe zu NYC wird das die ehemaligen Brooklyn Dodgers in Ihren Augen wohl auch untragbar gemacht haben), die Pirates gefährden? (Oder: ein ex-Met, auch wenn er einen so schönen Namen wie Strawberry hat, macht noch keinen Division Champion.) *(Anm. d. Red.: Ho Jo blieb in den genannten Statistiken vorne, und die „worst to first"-Atlanta Braves schalteten glücklicherweise die Pirates aus – nur um in der sensationellen World Series am zweiten „worst to first"-Team der Geschichte aus Minnesota zu scheitern.)*
(Entschuldigen Sie bitte diesen Diskurs, aber in Deutschland ist es nicht leicht, jemanden zu finden, dem man eine Baseball-Frage stellen kann. Aber was wollen wir von einer Nation erwarten, die seit Murnau nur noch Machwerke diabolischsten Ausmaßes wie *„Die Bleierne Zeit"* oder *„Männer"* hervorbringt. Zeugnisse eines kleinen Geistes, die auf ihre „think small" Einstellung auch noch stolz sind. Wie sollen Leute, die jetzt plötzlich alle in „San Francisco 49ers"-Shirts herumlaufen, die Ästhetik eines Spiels begreifen, das im wesentlichen von der Ruhe vor dem Sturm lebt? Man stelle sich vor: Wim Wenders verfilmt den „Mach et"-Skandal! Unter dem Titel „The Natural Disaster" spielt Redford den Otze, Robert Duvall als Herr Rutemöller ertrinkt im Weichzeichner, während Mucki – laut Herrn R. „der beste Strafraumspieler der Bundesliga" ... ist das vergleichbar mit: „Schwarzenegger ist der beste Weitwinkel-Schauspieler Amerikas"? – nach einem Abstaubertor in der 90. Minute seine Jubelrunde im Sprühregen einer implodierenden Flutlichtanlage dreht! Jetzt haben wir Herrn Lattek vergessen, der Duvall ja viel ähnlicher sieht als Rutemöller ... Aber Lattek könnte ja von Tom Waits gespielt werden, Wenders ist alles zuzutrauen. Egal, ich bin ja eh BVB-Fan.)
Ein paar Stunden mit Spike Lee beim Basketball? Klingt zu schön, um wahr zu sein. Aber in Amerika ist ja alles möglich. Könnte man sich also die Bulls vs. Lakers Finals neben Nicholson wünschen? Hach! Los Angeles gewinnt das erste Spiel (durch einen 3-Punkte-Wurf 12 Sekunden vor Schluß), nur um danach doch noch 4-1 deklassiert zu werden ... Nicholson stürmt, mit einer Axt bewaffnet, das Spielfeld – auf der Suche nach „Air" Johnson. Die besten Filme (mit Ausnahme von *„Midnight Run"* und *„The Wild Bunch"*) dreht das Leben.
Jetzt aber ernsthaft. Das neue Heft hat mir ausnehmend gut gefallen, und wenn „steadycam" anders nicht überleben kann, nehme ich auch einen Hochglanz-Costner hin. Die Früher-war-alles-besser Fraktion unter meinen Bekannten reagiert zwar etwas nörgelig, aber a) wenn Walter Hill abfällt, können die Artikel über ihn halt auch nicht mehr so gut sein wie der aus Heft 10 (soll heißen, Wut bringt selten bessere Artikel als Liebe hervor, und ein Durchhänger in der Industrie fällt dann auch auf die Magazine zurück); und b) ist Nr. 19 wieder um Längen besser als die Ausgaben 17 und 18, was immer ein gutes Zeichen ist.
Zum Abschluß noch eine Frage: Ich suche seit geraumer Zeit Sol Yuricks „The Warriors". Yuricks wissenschaftliche Werke sind zwar in einigen Uni-Bibliotheken zu bekommen, aber nach dem Roman forsche ich vergeblich. Haben Sie möglicherweise Anschriften o.ä. aus den Staaten (moderne Antiquariate etc.), die mir weiterhelfen könnten? Für einen Hinweis wäre ich außerordentlich dankbar.
P.S.: Habe ich Ihnen schon für die Tatsache gedankt, daß Sie eines der wenigen deutschen Magazine machen, das wirklich „loser" schreibt, wenn es „Verlierer" meint? (Und nicht „looser")
Ulrich Hesse-Lichtenberger
Landgrafenstr. 36 (Sichtweite Westfalenstadion), 4600 Dortmund 1.



NACHSPANN

STEADYCAM 3/1991
20. Ausgabe seit 1982
STEADYCAM erscheint bei Cambrimil

R,H,V,L: Milan Pavlović
Mitarbeiter dieser Ausgabe: Michael Althen, Lars-Olav Beier, Brigitte Desalm, Fritz Göttler, Helmut Merker, Gerhard Midding, Harald Pauli, Sathyan Ramesh

Satz: NEUSATZ GmbH, Köln
Druck & Repros: Repro 68, Köln

Anschrift der Redaktion:
Engelbertstraße 57, 5000 Köln 1, Telefon (0221) 516498

Erscheinungsdatum: 20.11.1991
Preis: DM 10,–

Titelbild: FRENCH CONNECTION 2; Seite 3: Clint Eastwood, photografiert von Annie Leibovitz (entnommen aus dem Buch bei Schirmer/Mosel)

Unser Dank gilt: Nora Campi, Heidi Kleymann, BB, Dieter Mendelsohn, Greatest Kings Of Type, Robert Fischer, Frank Arnold, Wolfgang Theiss, allen Inserenten, Mark Lemke, Kirby Puckett, Jun, den Rischs sowie den Trunkenboten des Kölner Stadt-Anzeiger.

ISSN 09355332

© November 1991. Alle Rechte bei den Autoren.
Nachdruck nur nach Genehmigung.

pbd

Fotonachweis: Viele Fotos stammen aus dem Archiv von Robert Fischer und des Kölner Stadt-Anzeiger; THE MANCHURIAN CANDIDATE: Stiftung Deutsche Kinemathek.

TRAILER

Vorschau auf Heft Nr. 20:

Das Tagebuch des Kritikers Hans Schifferle
Martin Scorsese, Steven Spielberg, Garry Marshall
Gene Tierney, Nick Nolte (endlich!), Fred Mac Murray, Keanu Reeves

Heft Nr. 21 erscheint zur Berlinale '92.

Filmografien

John Badham – siehe STEADYCAM 12

Joel & Ethan Coen – siehe STEADYCAM 12

John Frankenheimer

geb. 19. Februar 1930 – Malba, New York

1957 THE YOUNG STRANGER (Das nackte Gesicht); 1961 THE YOUNG SAVAGES (Die jungen Wilden); 1962 ALL FALL DOWN (Mein Bruder ... ein Lump); 1962 BIRDMAN OF ALCATRAZ (Der Gefangene von Alcatraz); 1964 SEVEN DAYS IN MAY (Sieben Tage im Mai); 1965 THE TRAIN (Der Zug; *US/France/Italia);* 1966 SECONDS (Der Mann, der zweimal lebte); 1966 GRAND PRIX (Grand Prix); 1968 THE FIXER *(Great Britain);* 1969 THE EXTRAORDINARY SEAMAN; 1969 THE GYPSY MOTHS; 1970 I WALK THE LINE (Sheriff); 1971 THE HORSEMEN (Steppenreiter); 1973 THE ICEMAN COMETH; 1973 IMPOSSIBLE OBJECT; 1974 99 AND 44/100% DEAD (König Ballermann); 1975 FRENCH CONNECTION II (French Connection II); 1976 BLACK SUNDAY (Schwarzer Sonntag); 1979 PROPHECY (Die Prophezeiung); 1982 THE CHALLENGE (Wenn er in die Hölle will, laß ihn gehen); 1985 THE HOLCROFT COVENANT; 1986 52 PICK-UP (52 Pick-Up); 1988 DEAD BANG (Dead Bang – Kurzer Prozeß); 1991 YEAR OF THE GUN

George Roy Hill

geb. 20. Dezember 1922 – Minneapolis, Minnesota

1962 PERIOD OF ADJUSTMENT (Zeit der Anpassung); 1963 TOYS IN THE ATTIC (Puppen unterm Dach); 1964 THE WORLD OF HENRY ORIENT (Henrys Liebesleben); 1966 HAWAII; 1967 THOROUGHLY MODERN MILLIE (Modern Millie); 1969 BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID (Zwei Banditen); 1971 SLAUGHTERHOUSE-FIVE (Schlachthof 5); 1973 THE STING (Der Clou); 1975 THE GREAT WALDO PEPPER (Tollkühne Flieger); 1977 SLAP SHOT (Schlappschuß); 1979 A LITTLE ROMANCE (Ich liebe Dich – I love you – Je t'aime); 1982 THE WORLD ACCORDING TO GARP (Garp und wie er die Welt sah); 1983 THE LITTLE DRUMMER GIRL (Die Libelle); 1988 FUNNY FARM (Funny Farm)

Sidney Lumet – siehe STEADYCAM 13

David Puttnam

geb. 1941 – London

1969 MELODY (Regie: Waris Hussein); 1970 THE PIED PIPER (Jacques Demy); 1971 THAT'LL BE THE DAY (Claude Whatham); 1972 STARDUST (Stardust; Michael Apted); 1973 MAHLER (Mahler; Ken Russell); 1973 THE DOUBLE HEADED EAGLE (Dokumentarfilm; Lutz Becker); 1973 SWASTIKA (Dokumentarfilm; Philippe Mora); 1974 LISZTOMANIA (Lisztomania; Ken Russell); 1975 BROTHER, CAN YOU SPARE A DIME? (Dok.; Bruder, hast du 'nen Groschen für mich?; Philippe Mora); 1975 JAMES DEAN – THE FIRST AMERICAN TEENAGER; Dokumentarfilm; Ray Connolly); 1975 BUGSY MALONE (Bugsy Malone; Alan Parker); 1976 THE DUELLISTS (Die Duellisten; Ridley Scott); 1977 MIDNIGHT EXPRESS (12 Uhr nachts; Alan Parker); 1980 FOXES (Adrian Lyne); 1981 CHARIOTS OF FIRE (Die Stunde des Siegers; Hugh Hudson); 1982 P'TANG YANG KIPPERBANG (TV; Michael Apted); 1982 EXPERIENCE PREFERRED – BUT NOT ESSENTIAL (TV; Peter Duffell); 1983 ARTHUR'S HALLOWED GROUND (TV; Freddie Young); 1983 RED MONARCH (Jack Gold); 1983 SECRETS (TV; Gavin Millar); 1983 FOREVER YOUNG (David Drury); 1983 LOCAL HERO (Local Hero; Bill Forsyth); 1984 CAL (Cal; Pat O'Connor); 1984 THE KILLING FIELDS (The Killing Fields – Schreiendes Land; Roland Joffé); 1985 WINTER FLIGHT (Roy Batterby); 1985 THE MISSION (Mission; Roland Joffé); 1986/87 CEO bei *Columbia Pictures;* 1990 MEMPHIS BELLE (Michael Caton-Jones); 1991 MEETING VENUS (Zauber der Venus; István Szábo)

Die Piloten in HOT SHOTS schießen Top Gun ab.

(New York Times)

Nicht blinzeln! Sie könnten einen Gag von HOT SHOTS verpassen.

(Daily Oklahoman)

Das Team von "Die unglaubliche Reise in einem verrückten Flugzeug" und "Nackte Kanone" hat wieder zugeschlagen

HOT SHOTS!

DIE MUTTER ALLER FILME!

TWENTIETH CENTURY FOX PRÄSENTIERT HOT SHOTS!
CHARLIE SHEEN CARY ELWES VALERIA GOLINO JON CRYER KEVIN DUNN BILL IRWIN UND LLOYD BRIDGES MUSIK SYLVESTER LEVAY SCHNITT JANE KURSON, A.C.E. UND ERIC SEARS, A.C.E. PRODUKTIONSDESIGN WILLIAM A. ELLIOT KAMERA BILL BUTLER, A.S.C. AUSFÜHRENDER PRODUZENT PAT PROFT
DREHBUCH JIM ABRAHAMS & PAT PROFT PRODUZENT BILL BADALATO REGIE JIM ABRAHAMS
DOLBY STEREO IN BESTIMMTEN KINOS · ORIGINAL SOUNDTRACK COLOSSEUM · COLOR BY DELUXE · IM VERLEIH DER TWENTIETH CENTURY FOX OF GERMANY
ALLE RECHTE VORBEHALTEN
ORIGINAL SOUNDTRACK ERSCHIENEN BEI COLOSSEUM SCHALLPLATTEN

Ab 19. Dezember im Kino

DANNY DeVITO

Treffen Sie Larry,
den Finanzhai.

Arrogant.
Gierig.
Egozentrisch.
Skrupellos.

So einen muß man lieben.

Das Geld anderer Leute

EIN FILM VON NORMAN JEWISON

Jetzt im Kino

WARNER BROS. PRÄSENTIERT
EINE YORKTOWN PRODUKTION DANNY DeVITO GREGORY PECK „OTHER PEOPLE'S MONEY" PENELOPE ANN MILLER PIPER LAURIE
MUSIK DAVID NEWMAN SCHNITT LOU LOMBARDO PRODUKTIONS-DESIGN PHILIP ROSENBERG KAMERA HASKELL WEXLER, A.S.C. NACH EINEM STÜCK VON JEROME TARSHIS PRODUZENTEN ELLEN KRASS UND DAVINA BELLING
REGIE ALVIN SARGENT NACH DEM STÜCK VON JERRY STERNER PRODUZENTEN NORMAN JEWISON UND RIC KIDNEY REGIE NORMAN JEWISON

DOLBY STEREO

WARNER BROS.
A TIME WARNER COMPANY